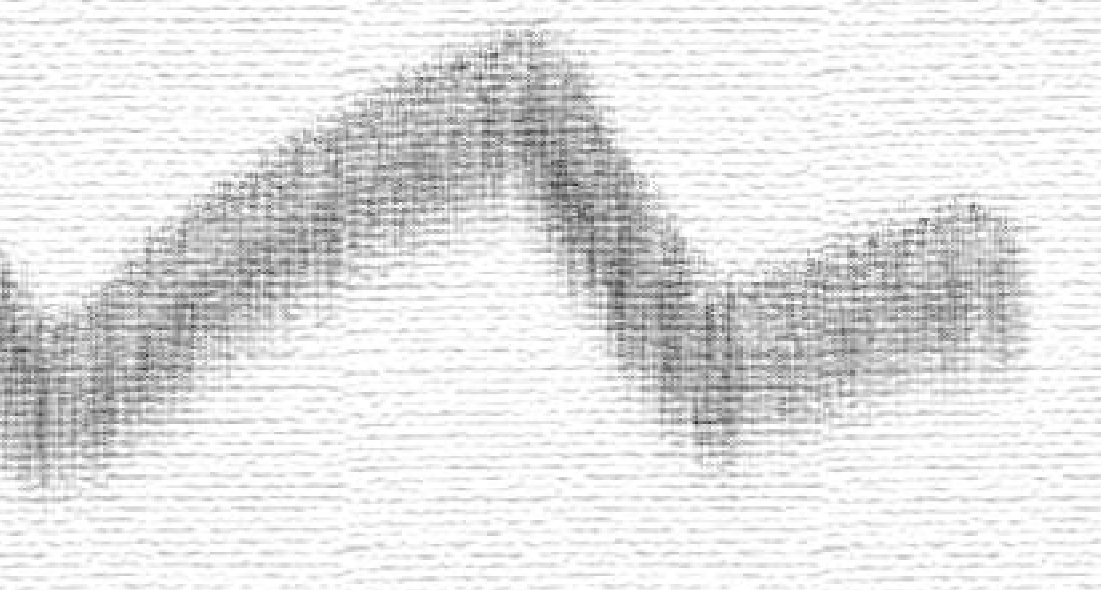
Raymond Roussel



Michel Foucault

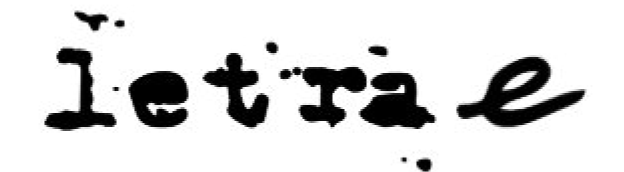
Raymond Roussel

Michel Foucault

Traducido por Patricio Canto
Siglo XXI, Buenos Aires, 1976

Título original:
Raymond Roussel
Editions Gallimard, París, 1963

La paginación se corresponde
con la edición impresa. Se han
eliminado las páginas en blanco



I. EL UMBRAL Y LA CLAVE

La obra se nos ofrece desdoblada en su último instante por un discurso que se encarga de explicar cómo... Ese "cómo escribí algunos de mis libros", que se revela cuando ya todos habían sido escritos, tiene una extraña relación con la obra, a la cual descubre en su mecanismo, recubriéndola con un relato autobiográfico apresurado, modesto y meticuloso.

En apariencia, Roussel respeta el orden de la cronología: explica su obra siguiendo el hilo tendido desde sus relatos juveniles hasta las *Nouvelles Impressions* que acaba de publicar. Pero la distribución del discurso y su espacio interior tienen una dirección contraria: en primer plano, y en mayúsculas, el procedimiento que organiza los textos iniciales; después, en escalones más concisos, los mecanismos de *Impressions d'Afrique*, antes de los de *Locus Solus*, que están apenas indicados. En el horizonte, en el lugar donde el lenguaje se pierde junto con el tiempo, los textos recientes —*Poussière de Soleils* y *L'Etoile au Front*— no son más que un punto. Las *Nouvelles Impressions* ya están del otro lado del cielo, y sólo se las puede descubrir por lo que no son. La geometría profunda de esta "revelación" invierte el triángulo del tiempo. Mediante una rotación completa, lo próximo se convierte en lo más lejano. Como si Roussel no pudiera desempeñar su papel de guía sino en los primeros rodeos del laberinto y lo abandonara en cuanto el camino se acerca al punto central en el que está él mismo, reteniendo los hilos en su estado de máximo enredo —o, tal vez— de máxima simplicidad. Ese espejo que Roussel tiende a su obra en el momento de morir y que pone *delante* de ella, en un gesto poco definido de esclarecimiento y precaución, está dotado de una extraña magia: hace retroceder la figura central hacia el fondo, donde las líneas se confunden, aleja a mayor dis-

tancia el lugar en que se produce la revelación, pero aproxima, con una especie de extraña miopía, lo que está más alejado del instante en que la obra habla. A medida que ésta se acerca a sí misma, su secreto se vuelve más denso.

Secreto duplicado: pues su forma solemnemente póstuma, el cuidado con el cual fue postergado, a lo largo de toda la obra, para fracasar finalmente en el momento de la muerte, transforma en enigma el procedimiento que aclara. El lirismo está meticulosamente excluido de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (las citas de Janet utilizadas por Roussel al hablar de lo que fue, sin duda, la experiencia central de su vida muestran el rigor de esta exclusión); hay aquí informaciones, nunca confidencias, y sin embargo algo se confía, absolutamente, en esta extraña figura que la muerte guarda y publica. "Y me refugio, a falta de algo mejor, en la esperanza de que tal vez lograré cierta difusión póstuma por mis libros." El "cómo", inscrito por Roussel como acápite de su obra última y reveladora, nos introduce no sólo en el secreto de su lenguaje, sino también en el secreto de su relación con ese secreto, no para guiarnos hasta él, sino para dejarnos, por el contrario, desarmados, y en una perplejidad absoluta cuando se trata de determinar esta forma de reticencia que ha mantenido el secreto en esta actitud de reserva que se abre de repente.

La primera frase: "Siempre me propuse explicar cómo escribí algunos de mis libros" indica con suficiente claridad que estas relaciones no fueron accidentales ni establecidas a último momento, sino que formaron parte de la obra misma y de lo que había en ella de más constante, de más soterrado en su intención. Y como esta revelación de último momento y de primer proyecto forma ahora el umbral inevitable y ambiguo que introduce a la obra terminándola, se burla de nosotros, sin duda: al dar una clave que desorganiza el juego traza a la vez un segundo enigma. Para leer la obra nos recomienda una conciencia inquieta: conciencia en la

cual no es posible descansar, dado que el secreto no se puede hallar, como en esas charadas o adivinanzas que tanto le gustaban a Roussel: el secreto es descompaginado, y lo es cuidadosamente, para un lector que hubiera renunciado a la partida antes de terminar el juego. Pero es Roussel mismo que ha renunciado por el lector, al forzarlo a conocer un secreto que él no reconocía, a sentirse dentro de una especie de secreto flotante, anónimo, dado y retirado, nunca enteramente demostrable: si Roussel dijo alguna vez que había un secreto, se puede suponer que lo suprimió radicalmente al decirlo y al decir cuál es; o, igualmente, que lo desencajó, lo indagó y lo multiplicó al mantener en secreto el principio del secreto y de su supresión. Aquí la imposibilidad de decidir expone cualquier discurso sobre Roussel no sólo al riesgo común de engañarse, sino también al otro, más refinado, de ser engañado. De ser engañado no tanto por un secreto, cuanto por la conciencia de que lo hay.

En 1932 Roussel envió a la imprenta una parte del texto de lo que habría de llegar a ser, después de su muerte, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Estas páginas —se suponía— no debían ser publicadas en vida del autor. No esperaban su muerte; ésta, mejor dicho, estaba implícita en ellas, ligada sin duda con la instancia de la revelación que traían. Cuando el 30 de mayo de 1933 Roussel determina el ordenamiento de la obra, hacía ya mucho tiempo que había tomado sus medidas para no volver más a París. En el mes de junio se instala en Palermo, toma diariamente estupefacientes y vive en una gran euforia. Procura matarse o hacerse matar, como si esta vez hubiera adquirido "el gusto de la muerte, que hasta ahora sólo había temido". La mañana en que debía abandonar su hotel para someterse a una cura de desintoxicación en Kreuzlingen lo encontraron muerto; a pesar de su debilidad, que era extrema, se había arrastrado con el colchón hasta la puerta de comunicación

con el cuarto de Charlotte Dufresne. La puerta siempre había quedado abierta: esa vez estaba cerrada con llave. La muerte, el cerrojo y esa apertura cerrada formaron, en ese instante, y sin duda para siempre, un triángulo enigmático que nos libra y rehúsa al mismo tiempo la obra de Roussel. Lo que podemos entender de su lenguaje nos habla desde un umbral en el cual el acceso no está disociado de lo prohibido; acceso y prohibición equívocos en sí mismos, dado que se trata en este gesto no descifrable —¿de qué?— ¿de liberar esa muerte temida durante tanto tiempo y repentinamente deseada?, ¿o también de encontrar una vida de la que había tratado encarnizadamente de librarse, pero que por mucho tiempo había soñado con prolongar hasta el infinito mediante sus obras y, en sus mismas obras, mediante aparatos meticulosos, fantásticos, incansables? En lo que a llave se refiere, ¿tenemos otra ahora, cuando ese texto último está allí, inmóvil, contra la puerta? ¿Haciendo el gesto de abrir? ¿O el gesto de cerrar? ¿Con una llave–clave simple, maravillosamente equívoca, que sirve a la vez para encadenar y liberar? ¿Cerrar cuidadosamente, con una muerte sin alcance posible, o trasmitir tal vez, más allá de ella, ese deslumbramiento cuyo recuerdo no había abandonado a Roussel desde sus diecinueve años y cuya claridad había intentado, siempre en vano, salvo tal vez esa sola noche, recobrar?

Roussel, cuyo lenguaje es de una gran precisión, ha dicho curiosamente de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* que éste era un texto "secreto y póstumo". Sin duda quería decir —por debajo del significado evidente: secreto hasta la muerte excluida— varias cosas: que la muerte pertenecía a la ceremonia del secreto, que era su umbral preparado, el vencimiento solemne; tal vez igualmente que el secreto seguiría siendo secreto hasta en la muerte, y que encontraría en ella la ayuda de un ardid suplementario —el "póstumo" multiplicaría así el "secreto" por sí mismo, inscribiéndolo en lo definitivo; o, mejor aún, que la muerte podría revelar

lo que hay un secreto, mostrando no lo que éste oculta, sino lo que lo vuelve opaco e irrompible; y que él no guardaría el secreto descubriendo que es secreto, librándolo como epíteto, manteniéndolo como sustantivo. Y en el fondo de la mano no queda nada más que la indiscreción empecinada, interrogativa, de una llave–clave que también está trancada —cifra descifradora y cifrada.

Comment j'ai écrit certains de mes livres oculta tanto y más de lo que descubre la revelación prometida. Sólo ofrece despojos en una catástrofe de recuerdos que obliga, dice Roussel "a usar puntos suspensivos". Pero, por grande que sea esta laguna, no es nada más que un accidente superficial frente a la otra, más esencial, imperiosamente indicada por la simple exclusión, sin comentarios, de toda una serie de obras. "No necesito decir que mis otros libros, *La Doublure*, *La Vue* y *Nouvelles Impressions d'Afrique*, son absolutamente extraños al procedimiento." También están fuera del secreto tres textos poéticos, *L'Inconsolable*, *Les Têtes de Carton* y el primer poema escrito por Roussel, *Mon Ame*. ¿Qué secreto cubre ese acto de desechar y el silencio que se conforma con señalarlo sin una palabra de explicación? ¿Ocultan acaso estas obras una clave de otra naturaleza —o la misma, aunque doblemente escondida, hasta la negación de su existencia? Y acaso haya una clave general que se aplicaría igualmente, de acuerdo con una ley muy silenciosa, a las obras cifradas —y descifradas por Roussel— y a las otras, cuya cifra consistiría en no tener cifra aparente. La promesa de la clave, a partir de la formulación que la entrega, esquiva lo que promete, o más bien lo traslada más allá de lo que ella misma puede librar —a una interrogación que alcanza a todo el lenguaje de Roussel.

Extraño poder el de este texto destinado a "explicar". Tan dudosos aparecen su estatuto, el lugar en donde se erige y donde deja ver lo que muestra, las fronteras hasta donde se extiende, el espacio que sostiene y socava a la vez, que sólo

alcanza, en un primer deslumbramiento, un efecto: propagar la duda, extenderla por omisión concertada allí donde no tenía razón de ser, insinuarla en lo que debería estar protegido, y afincaría hasta en el suelo firme en que él mismo se arraiga. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* es, después de todo, uno de "sus" libros: ¿el texto del secreto revelado no tiene a su vez el suyo propio, aclarado y enmascarado al mismo tiempo por la luz que arroja sobre los otros?

Si se toma en cuenta este riesgo generalizado, es posible suponer varias figuras que encontrarían en la obra de Roussel (¿no es ella, después de todo, el secreto del secreto?) sus modelos. Es posible que, por debajo del procedimiento revelado en el texto último, haya otra ley que establece su reino más secreto y una forma totalmente imprevista. Esta estructura sería, exactamente, la de *Impressions d'Afrique* o la de *Locus Solus*: las escenas representadas sobre el escenario de los Incomparables, o las maquinarias del jardín de Martial Canterel, tienen una explicación aparente en un relato —acontecimiento, leyenda, recuerdo o libro— que justifica sus episodios; pero la clave real —o en todo caso otra clave en un nivel más profundo— abre el texto en toda su longitud y revela, por debajo de tantas maravillas, la sorda explosión fonética de frases arbitrarias. Tal vez, después de todo, la obra en su totalidad esté construida sobre ese modelo: *Comment j'ai écrit certains de mes livres* desempeñaría así el mismo papel de la segunda parte de *Impressions d'Afrique* o los pasajes explicativos de *Locus Solus*, ocultando, con el pretexto de una revelación, la verdadera fuerza subterránea de donde brota el lenguaje.

También es posible que la revelación de *Comment j'ai écrit* carezca de todo valor que no sea el propedéutico, que constituya una especie de mentira saludable, verdad parcial que señala tan sólo que es menester buscar más lejos y por corredores más profundos; la obra estaría entonces construida sobre todo un andamiaje de secretos que se gobiernan

unos a otros sin que ninguno de ellos tenga un valor universal o absolutamente liberador. Al dar una clave a último momento, el último texto sería algo así como un primer retorno hacia la obra con una doble función: abrir, en su arquitectura más exterior, ciertos textos, pero indicar que éstos requieren para sí y para los otros una serie de claves–llaves que abrirían, cada una, su propia caja, y no la otra caja más pequeña, más preciosa, más protegida que está contenida en ella. Esta figura de envolvimiento es familiar a Roussel: la encontramos empleada prolijamente en *Six Documents pour servir de canevas*; *Poussière de Soleils* la utiliza justamente como método para el descubrimiento de un secreto; en *Nouvelles Impressions* toma la extraña forma de una elucidación proliferante, siempre interrumpida por una nueva luz que quiebra a su vez el paréntesis de otra claridad que, nacida en el interior de la precedente, la mantiene suspendida y fragmentaria durante mucho tiempo, hasta que todos esos días sucesivos, interfirientes y expandidos forman, ante la mirada, el enigma de un texto luminoso y sombrío que la cantidad de aperturas calculadas convierte en fortaleza inconquistable.

O también el procedimiento podría muy bien desempeñar la función de comienzo y de conclusión, como la de esas frases idénticas y ambiguas en las que los textos de la "temprana juventud" engastan sus relatos cíclicos. Formaría así una especie de perímetro obligado, pero que dejaría libre, en el centro del lenguaje, una extensa zona de imaginación, tal vez sin más clave que la de su juego. El procedimiento tendría entonces una función de desencadenamiento y de protección; limitaría un medio privilegiado, fuera de contacto, que el rigor de su forma periférica liberaría de toda constricción exterior. Su naturaleza arbitraria despojaría a la redacción de toda complicidad, inducción, comunicación subrepticia e influencia y le dejaría, en un espacio absolutamente neutro, la posibilidad de adquirir su propio volumen.

El “procedimiento” no dirigiría las obras hasta en su figura más central, no sería nada más que el umbral, franqueado no bien trazado, rito de purificación más que fórmula arquitectónica. Roussel lo habría utilizado para encuadrar el gran ritual de su obra, repitiéndolo solemnemente y para todos cuando terminó para sí mismo el ciclo. Alrededor de la obra, el procedimiento formaría un círculo que no permitiría el acceso sino a costa de dejar al iniciado en el espacio blanco y totalmente enigmático de una obra ritualizada, es decir, separada pero no explicada. Habría que considerar, pues, a *Comment j’ai écrit* un poco como el lente de *La Vue*: esa minúscula superficie que se debe pulverizar, atravesándola con la mirada, para que libere todo un volumen que le es inconmensurable y que, sin embargo, sin ella no podría ser fijado, recorrido ni conservado. Tal vez el procedimiento no es la obra misma, así como el vidriecito redondeado no es la playa cuya luz abre y protege, con la condición de que se atraviese con una mirada su umbral indispensable.

El texto “revelador” de Roussel sigue siendo tan reservado para describir el juego del procedimiento en la obra y la obra, por su parte, es tan abundante en modelos de desciframiento, en ritos del umbral y en cerrojos, que resulta difícil situar a *Comment j’ai écrit certains de mes livres* en relación con esos libros mismos y con los otros. Su función positiva de explicación —también de receta: “Me parece que mi deber es revelarlo, pues tengo la impresión de que los escritores del futuro quizá puedan sacarle provecho”— vuelve rápidamente al juego de una incertidumbre nunca acabada, del mismo modo que se prolonga indefinidamente el gesto dudoso con el que Roussel, junto al umbral, la última noche, quiso tal vez abrir, tal vez cerrar la puerta. En cierto sentido la actitud de Roussel es opuesta a la de Kafka, aunque igualmente difícil de descifrar: Kafka confió a Max Brod los manuscritos para que éste los destruyera después de su muerte —a Max Brod, quien había dicho que nunca los iba a

destruir; Roussel organiza alrededor de su muerte el texto simple de una explicación a la que este texto, los otros libros y su misma muerte confieren un carácter irremediablemente equívoco.

Sólo una cosa es segura: el libro "póstumo y secreto" es el elemento último, indispensable, del lenguaje de Roussel. Al brindar una "solución" Roussel transforma cada una de sus palabras en trampa posible, es decir en trampa real, dado que la única posibilidad de que haya un doble fondo abre, para quien escucha, un espacio de incertidumbre sin descanso. Lo cual no pone en tela de juicio la existencia del procedimiento clave ni el meticuloso positivismo de Roussel, pero confiere a su revelación un valor retrógrado e indefinidamente inquietante.

Sería tranquilizador el poder cerrar todos esos corredores, clausurar todas las salidas y admitir que Roussel escapa por la única vía que nuestra conciencia, para su mayor descanso, quiera proporcionarle. "¿Es conveniente que un hombre extraño a toda tradición iniciática se considere llamado a llevar a la tumba un secreto de otro orden...? ¿No es más tentador reconocer que Roussel obedece, en su condición de adepto, a una consigna imprescriptible?"* Ojalá fuera así: las cosas quedarían extrañamente simplificadas y la obra se cerraría sobre un secreto cuya sola prohibición señalaría la existencia, la naturaleza, el contenido y el ritual obligado; y en relación con ese secreto todos los textos de Roussel no serían nada más que habilidades retóricas que revelarían, a quien supiera leer, lo que dicen, por el simple hecho, maravillosamente generoso, de que no lo dicen.

En el límite extremo, es posible que la "cadena" de *Poussière de Soleils* tenga algo que ver (en la forma) con el proceso del saber alquímico, aunque haya habido pocas posibilidades de que los veintidós cambios de decoración im-

* André Breton: *Fronton Virage*.

puestos por la escenografía repitan los veintidós arcanos mayores del tarot. Es posible que algunos dibujos exteriores del peregrinaje esotérico hayan servido de modelo: vocablos desdoblados, coincidencias y rencuentros en puntos convenidos, peripecias encajadas unas en otras, viaje didáctico a través de objetos portadores, en su trivialidad, de una historia maravillosa que define su precio al describir su génesis, descubrimientos, en cada uno de ellos, de avatares míticos que los llevan hasta la actual promesa de la liberación. Pero si Roussel, y esto no es seguro, utilizó tales figuras, es del mismo modo en que se sirvió de algunos versos de *Au clair de la lune** y de *J'ai du bon tabac*** en *Impressions d'Afrique*: no para transmitir el contenido con un lenguaje exterior y simbólico, destinado a ofrecerlo sustrayéndolo, sino para instalar en el interior del lenguaje un candado suplementario, todo un sistema de vías invisibles, de ardides y de sutiles prohibiciones.

El lenguaje de Roussel se opone —por el sentido de sus flechas más que por la materia con la cual está hecho— a la palabra iniciática. Este lenguaje no está construido sobre la certeza de que existe un secreto, uno solo, y es sabiamente silencioso: este lenguaje brilla con la incertidumbre radiante, puramente de superficie, y que cubre una especie de vacío central: imposibilidad de decidir si hay un secreto, ninguno o varios, y cuáles son. Toda afirmación de que existe, toda definición de su naturaleza, reseca ya en su fuente la obra de Roussel, le impide vivir de ese vacío que moviliza, sin iluminar jamás, nuestra inquieta ignorancia. En su lectura no se nos promete nada. Tan sólo se prescribe interiormente la conciencia de que, al leer todas estas palabras, tersas y alineadas, nos exponemos al peligro fuera de clasificación de leer otras que son otras y las mismas. La obra en su totalidad —o con el apoyo que encuentra en *Comment j'ai écrit* y

* A la luz de la luna (canción tradicional).

** Tengo buen tabaco (id).

todo el trabajo de socavamiento hecho por esta revelación— impone sistemáticamente una inquietud amorfa, divergente, centrífuga, orientada no hacia el secreto más reticente, sino hacia el desdoblamiento y la transmutación de las formas más visibles: cada palabra está a la vez animada y destruida, llenada y vaciada por la posibilidad de que haya una segunda —ésta o aquélla— o ni una ni la otra, sino una tercera, o nada.

II. LAS BANDAS DEL BILLAR

Tomemos un náufrago europeo, capturado por el jefe de una tribu negra; el europeo envía a su mujer —mediante palomas y merced a una provisión milagrosa de tinta y de papel— una prolongada serie de misivas en las que narra los combates salvajes y las comidas de carne humana en las que participa su amo como detestable héroe. Roussel dice todo esto mucho mejor y más brevemente: "Las cartas (*lettres*) del blanco sobre las bandas del viejo pillastre" (*pillard*).

Pero "las letras (*lettres*) del blanco sobre las bandas del viejo billar" son los signos tipográficos trazados con tiza sobre los bordes de la gran mesa cubierta de una felpa verde, algo apolillada ya, con la cual en una tarde lluviosa se quiere distraer a un grupo de amigos confinados en una casa de campo, proponiéndoles un jeroglífico; aunque, en razón de la torpeza que impide dibujar figuras lo suficientemente evocadoras, se les pide tan sólo que reagrupen en palabras coherentes las letras esparcidas a lo largo del gran perímetro rectangular.

De la divergencia ínfima e inmensa entre estas dos frases, surgirán algunas figuras, las más frecuentadas por Roussel: encarcelamiento y liberación, exotismo y criptograma, suplicio por el lenguaje y rescate por ese mismo lenguaje, soberanía de las palabras cuyo enigma suscita escenas mudas, como la escena de los invitados azorados, que dan vueltas alrededor del billar en una especie de ronda donde la frase trata de reconstituirse. Todo esto forma el paisaje natural de las cuatro obras centrales de Roussel, de los cuatro grandes textos que siguen el "procedimiento": *Impressions d'Afrique*, *Locus Solus*, *L'Etoile au Front*, *Poussière de Soleils*.

Estas cárceles, estas máquinas humanas, estas torturas ci-

fradas, toda esta red de palabras, de secretos y de signos proviene maravillosamente de un hecho de lenguaje: una serie de palabras idénticas que expresa dos cosas diferentes. Exigüidad de nuestro idioma que, lanzado en dos direcciones diferentes, se vuelve de repente sobre sí mismo y se ve forzado a cruzarse. Aunque también puede decirse que hay aquí una notable riqueza, pues este grupo de palabras simples, en cuanto se lo maneja, despierta todo un hervidero semántico de diferencias: hay *lettres*, o sea cartas y letras; hay bandas de felpa verde y hay también bandas (hordas) salvajes, ululantes, del rey antropófago. La identidad de las palabras, el simple hecho, fundamental en el lenguaje, de que hay menos vocablos indicadores que cosas a indicar, es en sí misma una experiencia de doble faz, que revela en la palabra el lugar de un encuentro imprevisto entre las figuras del mundo más alejadas (es la distancia abolida, el punto de entrechoque de los seres, la diferencia recogida sobre sí misma en una forma única, dual, ambigua, minotaurina); y muestra un desdoblamiento del lenguaje que, a partir de un núcleo simple, se aparta de sí mismo y hace nacer sin cesar otras figuras (proliferación de la distancia, vacío que nace bajo los escalones del doble, crecimiento laberíntico de corredores semejantes y diferentes). Y en su rica pobreza las palabras siempre conducen más lejos y vuelven a traer a sí mismas; pierden y se rencuentran; corren hacia el horizonte en desdoblamientos repetidos, pero regresan al punto de partida trazando una curva perfecta: es esto mismo lo que han debido reconocer los invitados burlados que giran en torno del billar y descubren que la línea recta de las palabras era precisamente el trayecto circular.

Esta maravillosa propiedad del lenguaje de enriquecerse con su miseria era perfectamente conocida por los gramáticos del siglo XVIII; con su concepción puramente empírica del signo, ellos se admiraban de que una palabra fuera capaz de desprenderse de la figura visible con la cual estaba

ligada por su "significación" para ir a colocarse sobre otra, designándola con una ambigüedad que es a la vez límite y recurso. Aquí encuentra el lenguaje el origen de un movimiento que le es interior: su vínculo con lo que dice puede metamorfosearse sin que su forma deba cambiar, como si girara sobre sí mismo, trazando alrededor de un punto fijo todo un círculo de posibilidades (el "sentido" de una palabra, como se decía entonces) que permite azares, encuentros, efectos y todas las actividades más o menos concertadas del *juego*. Escuchemos a Dumarsais, uno de los más sagaces de estos gramáticos: "Ha sido menester utilizar las mismas palabras para usos diversos. Se ha observado que este admirable expediente podía dar al discurso más energía y atractivo; y no se ha dejado de convertirlo en juego, en placer. Es así que, por necesidad y por elección, las palabras se apartan a veces de su sentido primitivo para adquirir uno nuevo que se aleja más o menos del primero, pero con el cual tienen más o menos relación. Este nuevo sentido de las palabras se llama sentido tropológico y esta conversión, este rodeo que lo produce recibe el nombre de tropo."* De este espacio de desplazamiento nacen todas las figuras de la retórica (el giro y el rodeo, como dice Dumarsais): catacresis, metonimia, metalepsis, sinécdoque, antonomasia, litote, metáfora, hipálage y otros jeroglíficos constituidos por la rotación de las palabras dentro del volumen del lenguaje.

La experiencia de Roussel se sitúa en lo que podríamos llamar "el espacio tropológico" del vocabulario. Espacio que no es totalmente el de los gramáticos o, mejor dicho, que es este espacio mismo, pero tratado de un modo diferente; no es considerado aquí como el lugar de origen de las figuras canónicas de la palabra, sino como un blanco inserto en el lenguaje y que abre en el interior mismo de la palabra un vacío insidioso, desértico y lleno de acechanzas. Este juego,

* Dumarsais: *Les Tropes* (París, 1818; 2 vol.). La primera edición es de 1755.

que la retórica utilizaba para hacer resaltar lo que quería decir, es considerado por Roussel en sí mismo, como una laguna que debe extenderse al máximo y medirse meticulosamente. Él ve aquí, más que las semilibertades de la expresión, una vacancia absoluta del ser que es menester investir, dominar y llenar con la invención pura: es lo que él llama, por oposición a la realidad, la "concepción" ("en mí la imaginación lo es todo"); él no quiere duplicar la realidad con otro mundo, sino *descubrir*, en las duplicaciones espontáneas del lenguaje, un espacio insospechado y *recubrirlo* con cosas nunca dichas.

Las figuras que habrá de construir por encima de este vacío serán el reverso metódico de las "figuras de estilo": el estilo es, por debajo de la necesidad soberana de las palabras empleadas, la posibilidad, enmascarada y designada a la vez, de decir lo mismo, pero de otro modo. Todo el lenguaje de Roussel, estilo invertido, procura decir subrepticiamente dos cosas con las mismas palabras. La torsión, la leve distorsión de las palabras, que por lo general les permite "moverse" de acuerdo a un movimiento tropológico y de ejercer su profunda libertad, es convertida por Roussel en un círculo implacable que vuelve a conducir a las palabras a su punto de partida por la fuerza de una ley imperiosa. La flexión del estilo se convierte en su negación circular.

Pero volvamos a nuestra serie de doble cara —cara negra y caníbal de África, cara verde del billar–criptograma. La podemos plantear dos veces: como dos series idénticas en su forma (la aproximación billar–pillastre [*pillard*] deberá ser tratada más adelante; no es fácil proceder con orden, sin anticipación ni retorno, en una obra tan ceñida, tan constante, tan ecónoma de todo y siempre referida a sí misma) pero separadas por la máxima distancia posible de significación: se abre entonces en la identidad del lenguaje un hiato, un vacío que es menester manifestar y llenar al mismo tiempo; se podría decir también: un *blanco* que debe ser llenado

con *letras* de una *banda* a otra (no introduzco en el juego una peripecia nueva a través de un tercer uso de las palabras; tan sólo quisiera señalar esta "autoimplicación", como dirían los lógicos, esta identidad consigo de la cual la obra de Roussel es siempre la manifestación vibratoria). Por lo tanto, "encontradas las dos frases se trataba de escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda. Y de la resolución de este problema yo extraía todos mis materiales." El relato se iniciará con el jeroglífico del billar y sin interrupción de sentido, desembocará en las epístolas aerotransportadas.

Nada más claro: esta regla se aplica a los tres relatos publicados entre 1900 y 1907 (*Chiquenaude*, *Nanon*, *Una page du folklore breton*) y a los diecisiete textos que, según indicación de Roussel, son de "la temprana juventud". Estos no habían visto la luz antes de la publicación póstuma de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. La fecha de su composición no es segura; si realmente fueron escritos cuando Roussel era aún muy joven, tal vez habría que remontar su origen mucho antes de *La Doublure* (escrita y publicada cuando el autor tenía unos veinte años); redactados antes de todas las grandes obras y repetidos en el momento de la muerte enmarcarían así todo el lenguaje de Roussel, revelando al mismo tiempo su punto de partida y su punto de llegada, un poco como esas frases homónimas que rodean los relatos compuestos con ellas mismas. El juego de palabras juventud–génesis (*jeunesse–genèse*), propuesto por Roussel cuando los presenta en su última obra, implicaría que su publicación en ese momento remite a su estructura.

Sin embargo, según la autobiografía, Roussel abandonó la música a los diecisiete años "para no hacer más que versos": a partir de ese momento se apoderó de él "una fiebre de trabajo": "Trabajé, por así decirlo, noche y día durante largos meses, al cabo de los cuales escribí *La Doublure*." Pero todos "los textos de la temprana juventud" están en

prosa: es poco verosímil que hayan sido compuestos entre el momento de la conversión a la poesía y la redacción (en alejandrinos) de *La Doublure*. Sin duda habrá que pensar, más bien, que Roussel los escribió después de "la atroz enfermedad nerviosa" que siguió al fracaso de su primera obra, durante un período que él describe con esta frase simple: "Durante algunos años se hizo prospección"; en líneas generales, se refiere a la época 1898–1900. Como si esta crisis, o tal vez ya *La Doublure* (con su juego de actores desdoblados, sus cabezas de cartón, sus máscaras atravesadas de miradas, sus dominós que esconden lo que muestran) hubiera definido esa distancia de la repetición y del doble que habrán de atravesar los textos de juventud y, más adelante, toda la obra de Roussel. El espacio "tropológico" donde arraiga el "procedimiento" se emparentaría entonces con la máscara; el vacío que se abre en el interior de una palabra no sería simplemente una propiedad de los signos verbales, sino una ambigüedad más profunda, tal vez más peligrosa: mostraría que la palabra, como un rostro de cartón multicolor, esconde lo que duplica y lo aísla por un tenue espesor de noche. La reduplicación de las palabras sería como la reduplicación de la máscara por encima del rostro: se abriría sobre el mismo eclipse del ser. Los relatos de frases idénticas volverían a plantear así la experiencia de *La Doublure*: convertirían a ésta en el punto de partida oculto de toda la obra: "Si publico estos textos de primera juventud es con el fin de poner de relieve la génesis de mi obra. Por ejemplo, el relato titulado *Parmi les Noirs* es el embrión de mi libro *Impressions d' Afrique*. Todo lo que compuse después nació de este mismo procedimiento."

Es curioso observar la forma en que Michel Leiris, en su admirable *Règle du Jeu*, convierte el mismo espacio tropológico en una experiencia a la vez opuesta y vecina (el mismo juego, pero según otra regla): en el deslizamiento de palabras que contamina a las cosas, superponiéndolas en figuras

monstruosas y maravilladas, él intenta captar la huidiza pero inevitable verdad de lo que ha ocurrido. Entre tantas cosas sin estatuto, entre tantos estados civiles fantásticos, recoge lentamente su propia identidad, como si en los pliegues de las palabras durmiera, junto a las quimeras nunca muertas del todo, la memoria absoluta. Esos mismos pliegues son apartados por Roussel con un gesto concertado, para encontrar allí un vacío irrespirable, una rigurosa ausencia de ser, de la que podrá disponer soberanamente para fabricar figuras sin parentesco ni especie. Leiris experimenta, en la plenitud móvil de una verdad que nada agota, y en la cual puede nadar sin descanso, las extensiones que los relatos de Roussel recorren por encima del vacío, como sobre una cuerda tensa.

Aparentemente estos ensayos no plantean más problemas que el que se proponen resolver. Hasta puede sorprender la preocupación de Roussel por explicar su configuración: más de dos páginas al comienzo de *Comment j'ai écrit*, después una referencia en la mitad de la obra, cuando el principio del retorno de la frase inicial al fin del texto, pero cargada esta vez de un sentido diferente, es suficientemente claro en cada uno de sus relatos para que no sea necesario repetirlo de manera didáctica: el método es visible en la superficie de las palabras y en la curva más manifiesta de la anécdota. Pero sin duda esta regla es la cumbre que emerge, sola, de toda una pirámide de regularidades en donde cada uno de estos cuentos encuentra su ordenamiento profundo; la frase clave, al abrir y cerrar el relato, abre también otras cerraduras. Traslademos a estos textos simples la meticulosidad que Roussel ha sabido enseñarnos.

La frase ambigua que prescribe al relato su punto de partida —la frase "epónima"— hace surgir varios círculos que no son enteramente idénticos, sino que se cruzan como para formar un extraño rosetón.

Conocemos el círculo del lenguaje que debe reunir las mismas palabras con un sentido diferente. Muy próximo a él está el círculo del tiempo; la frase inicial se presenta como un enigma: “Las letras de blanco sobre las bandas del viejo billar formaban un conjunto incomprensible.” En el momento en que el lenguaje se desencadena, el tiempo queda bloqueado: legislado, el espectáculo se ofrece no como un efecto, sino como un signo; detención escénica en la cual no se sabe qué se detiene ni en qué escenario. Al punto que este instante de descanso erige, en el seno del lenguaje, una figura enigmática, un gran plano sin movimiento que se cierra sobre su sentido. Ya de entrada, el lenguaje funciona como una significación negada y la playa en que se despliega está disimulada en su comienzo por estas armas insólitas, aún silenciosas: “Los anillos de la gran serpiente de cascabel se apretaban convulsivamente sobre la víctima en el momento en que yo levanté los ojos”; “Los golpes de la palma sobre el chorro del pezón blanco revelaban ser hábiles y regulares”; “La piel de la raya sobre la punta del Rayo Verde tenía reflejos irisados en pleno mes de agosto”. A partir de esta escena-enigma (ruptura del tiempo, apertura de un espacio, irrupción de las cosas ante una mirada sin horizonte, desconcierto por la falta de puntos de referencia y de proporciones) el lenguaje empieza a tejer sus hilos de acuerdo con un doble movimiento de retorno y de retroceso. Es el rápido avance hacia el pasado, la curva de la memoria que se sumerge en lo más profundo para regresar a un presente enteramente claro: entonces volvemos al punto de partida, que ahora es el punto de llegada; la frase epónima sólo tiene que repetirse.

Pero en el momento en que el tiempo vuelve a sí mismo y al lenguaje primero, este último se suelta sobre la diferencia de las significaciones: al principio se tenía un juego de *croquet*, en el cual cada extremo de la pista estaba marcado por franjas estriadas de anillos de color; al terminar aparece un perro sabio que dibuja con lápices de colores trazos

verticales, a distancias iguales, sobre la página blanca de un anotador: de todos modos, es "la extensión del juego entre las rayas multicolores". Broma inocente. Un llamado juego de sociedad. Un *pensum* de "pensionista" (pupilo). Y sin embargo, entre la primera y la última frase se ha producido algo importante en el estatuto del lenguaje, que sigue indeciso y difícil de situar. ¿Habrá que decir que las palabras, en el instante en que el relato va a volver a su punto de partida, introducen como un suplemento irónico de celo, repitiéndose a sí mismas, y señalan con este sonido irrisorio (irrisorio porque, con la misma nota y el mismo timbre, el sonido dice otra cosa) que hemos vuelto al punto de partida, que ha llegado el momento de callarse, pues el propósito del lenguaje consistía precisamente en repetir al pasado? ¿O habrá que decir más bien que, por debajo del lenguaje, una astucia no dominada por él (aunque fuera su propia parsimonia) ha introducido, en el momento de la repetición más natural, esa leve distancia que hace que la misma cosa diga otra cosa y que, finalmente, vale más callarse, dado que no es posible al lenguaje repetirse exactamente? Estas dos posibilidades se mantienen, una y la otra, en una interrogación abierta; se esboza aquí un espacio dudoso, donde las palabras y lo que dicen giran, unas en relación con las otras, en un movimiento ambiguo, movidas por una rotación lenta que impide que el retorno de las cosas coincida con el retorno del lenguaje.

Esa inquietud no se aplaca, pues se vuelve a encontrar su vacilación indefinida —aunque sistemáticamente invertida— en las *Nouvelles Impressions*: la serie de las comparaciones, de las aproximaciones, de las distinciones, de las metáforas, de las analogías, hace circular allí, a través de los filtros innumerables de las cosas y las palabras, una significación única, monótona, obstinada, proponiéndola mediante repeticiones interminables, afirmando en cuatrocientos quince versos y más de doscientos ejemplos que no hay que confundir lo grande con lo pequeño. Aquí el sentido se inmoviliza bajo las ondú-

laciones sin fin del lenguaje; en los textos de juventud, por el contrario, el sentido escapa a sí mismo entre las columnas inmóviles de las palabras, que desde el principio hasta el fin sostienen el arco del relato. Las *Nouvelles Impressions* son algo así como la imagen negativa de estos primeros ensayos.

En relación con el enunciado epónimo, el contratexto no es tan sólo un contrasentido. Pero es contraexistencia y negatividad pura. La frase inicial es siempre (como “la presa en los anillos de la serpiente”) una violencia sobre los objetos; las palabras se aplican directamente sobre las cosas, o, mejor dicho, surgen de ellas, adelantándose a la mirada, arrastrándola a la zaga, ofreciendo tan sólo, dentro de un mutismo esencial frente a lo que dicen, esta presencia sorda e insistente: “El pellejo verdoso de la ciruela un poco madura parecía bastante apetitoso”; “las manchas de la lana sobre el carnero gordo de cinco patas contribuían al carácter sobrenatural de la aparición”. La antifrase no dice lo que tiene que decir sino a través de todo un ritual cauteloso en el cual cada peripecia le impone algo así como una atenuación de existencia. Ya no es lenguaje al ras de las cosas y pronunciado por ellas; está proferida, no sin solemnidad, por uno de los personajes de la historia, por lo general el que la cuenta: tal vez la repetición, para realizarse, requiera un taumaturgo (como habrá de serlo Martial Canterel). Al pasar de la frase a la contrafrase se pasa también del espectáculo a la escena, de la palabra–cosa a la palabra–réplica. Y el efecto es tanto más sensible cuanto que la frase repetida ya no designa las cosas mismas sino su reproducción: dibujo, criptograma o enigma, disfraz, representación teatral, espectáculo visto a través de una lente, imagen simbólica. El mismo doble verbal es llevado por una zona de repetición. Ahora bien, al hablar de esta repetición exacta —de este doble mucho más fiel que él— el lenguaje repetitivo tiene la función de denunciar el defecto, de iluminar el minúsculo desgarrón que le impide ser la representación exacta de lo que representa, o por lo menos de llenar

el vacío de un enigma que deja sin solución: la contrafrase enuncia el texto ordenado y completo que configuran, entrelazadas sobre las bandas del billar, las letras de tiza blanca; dice lo que falta a estas letras, lo que ocultan y lo que se transparenta a través de ellas: su negativo negro y, sin embargo, su sentido positivo y claro: las cartas (*lettres*) del blanco... También dice la antifrase que el dibujante no reprodujo regularmente el cuadriculado de la red sobre las escamas del pescado; que las gotas, sobre el paraguas del cocinero, se aplastan con una violencia que no es verosímil, etc. Como si la función de este lenguaje duplicado consistiera en inmiscuirse en el minúsculo intervalo que separa una imitación de lo que imita, en hacer surgir una falla y desdoblarla en toda su densidad. Lenguaje, napa delgada que hiende la identidad de las cosas, que las muestra irremediablemente dobles y separadas de sí mismas hasta en su repetición, y esto en el mismo momento en que las palabras retornan a su identidad en una regia indiferencia por todo lo que difiere.

Esta apertura por donde se desliza la repetición del lenguaje, está presente en este lenguaje mismo. Estigma de la mordedura que él practica en las cosas y por la cual las hiere. La frase final, que denuncia el desgarrón inmediato, que duplica en la forma el deslizamiento del sentido: el enigma de los signos escritos con tiza sobre las bandas del *billar* es llenado por las misivas del europeo sobre las bandas del pillastre (*pillard*). Y aproximadamente otros dieciséis, de una calidad no menos deplorable: la semilla (*pépin*) del limón (*citron*), el paraguas (*pépin*) del mozo de panadería (*mitron*); el gancho y el lucio (*le crochet et le brochet*); campanilla y fruslería (*sonnete et sornette*); el lugar de los estuchistas (*boutons rouges*) sobre las máscaras (*masques*) con hermosas patillas rubias; el lugar de los botones rojos (*boutons rouges*) en los faldones (*basques*), etc.

Esta minúscula derivación morfológica (nunca falta y nunca hay más de una por frase) es presentada por Roussel

como lo esencial. Y sirve como principio organizador del conjunto: “Elegía dos palabras casi similares (que hacían pensar en los metagramas). Por ejemplo *billard* (billar) y *pillard* (pillastre). Después añadía palabras parecidas, tomadas en dos sentidos diferentes, y obtenía así dos frases idénticas”. La repetición sólo es buscada y encontrada a partir de esta ínfima diferencia que paradójicamente induce la identidad; y así como la antifrase se ha inmiscuido en el lenguaje por la apertura de una minúscula diferencia, del mismo modo, la repetición sólo ha podido anudar sus palabras idénticas a partir de una desviación casi imperceptible. La repetición y la diferencia están tan íntimamente imbricadas una en la otra, y se ajustan con tanta exactitud, que no es posible decir qué es lo primero y qué es lo derivado; este ordenamiento meticuloso da a todos estos textos tersos una profundidad repentina allí donde su chatura superficial aparece como necesaria. Profundidad puramente formal que abre por debajo del relato todo un juego de identidades y diferencias que se repiten como en espejos, yendo sin cesar de las cosas a las palabras, perdiéndose en el horizonte pero volviendo siempre a sí mismas: identidad ligeramente diferente de las palabras inductoras; diferencia enmascarada por palabras adyacentes idénticas; identidad que cubre una diferencia de sentido; diferencia que el relato se encarga de abolir en la continuidad de su discurso; continuidad que lo lleva a esas reproducciones un poco inexactas, en las cuales el efecto permite que la frase idéntica se escurra; frase idéntica pero ligeramente diferente... Y el lenguaje más simple, el de todos los días y todas las convenciones —el lenguaje rigurosamente chato, cuya función es la de repetir con exactitud y para todo el mundo el pasado y las cosas—, se encuentra preso de entrada en ese desdoblamiento indefinido del doble, que lo cautiva mediante el espesor virtual y sin salida de un espejo. El retorno mismo se hunde en un espacio laberíntico y vano: vano, puesto que se pierde en él; vano también porque,

en el momento en que se rencuentra, se le notifica que lo mismo ya no es lo mismo, ni en este lugar; sino que es otro y está en otra parte, allá de donde viene. Y que el juego siempre puede recomenzar.

Ese metagrama es en cierto sentido el uso lúdico —por lo tanto desengarzado y situado en los límites— de lo cotidiano, soterrado y silenciosamente familiar en el lenguaje; el metagrama reduce a una superficie irrisoria el juego de la repetición siempre diferente y de la diferencia que retorna a lo mismo: juego en donde el lenguaje encuentra el espacio que le es propio. El metagrama es su verdad y su máscara, su duplicación desdoblada y exteriorizada; es al mismo tiempo la apertura por la cual se inmiscuye, desdobla a lo mismo y lo soporta, separa a la máscara del rostro que repite.

Sin duda es ésta la razón por la cual, entre todas las obras He este período, tan sólo *Chiquenaude* satisfizo a Roussel. Habría que intentar resumir este extraño relato sin extraviarse en el inextricable juego de desdoblamientos, repeticiones y desgarrones.

Esa noche se representa una pieza de bulevar; pero no es el estreno (“reproducción de una reproducción). El espectador que habrá de contarla compuso un poema que uno de los personajes debe repetir varias veces sobre el escenario. Pero el actor célebre que iba a desempeñar ese papel se enfermó y es remplazado por un suplente (doble). La pieza comienza, pues, con los “versos del doble en la obra del bandido hidalgo” (*“vers de la doublure dans la pièce de Forban talon rouge”*). Ese Mefistófeles imitado dos veces entra en escena y recita el poema en cuestión: balada altiva, en la cual se jacta de estar protegido contra todos los golpes por un traje escarlata, encantado, que ninguna espada del mundo puede penetrar. Enamorado de una bella dama, sustituye una noche (nuevo doblaje) al amante de ella, asaltante de caminos y espadachín empedernido. El hada protectora del ban-

dido (su doble pícaro) sorprende el juego del diablo en el reflejo de un espejo mágico (que desenmascara al doble repitiéndolo), se apodera del traje encantado y le hace un forro (*doublure*) con una tela del mismo color, aunque comida por las polillas (un forro desgarrado). Cuando el bandido, de vuelta, reta a duelo al diablo (confrontación con su doble, representado por un suplente–doble) atraviesa sin dificultad, con su espada, la tela antes invulnerable, pero ahora forrada y despojada de su poder por el forro, más exactamente: por "las polillas del forro en la tela del fuerte pantalón rojo" (*les vers de la doublure dans la pièce du fort pantalon rouge"*).

En este texto se presentan ya las figuras que habrán de poblar las obras de Roussel: el teatro narrado, los amantes sorprendidos, las sustancias maravillosas, los personajes disfrazados, fuera de toda proporción, en objetos minúsculos (el cuerpo de *ballet* representa agujas, carreteles e hilo) y de una manera más general, la articulación de lo imposible, presentado con una evidencia abrumadora, con la mayor meticulosidad del detalle. Pero es probable que la satisfacción que sintió Roussel con respecto a este texto tenga que ver más bien con la maravillosa organización en eco, que repercute el procedimiento del punto de partida (dos frases fonéticamente casi idénticas que se trata de vincular) en el interior del texto y en los rostros que vienen a ocuparlo; repetición, forro, retorno de lo mismo, desgarrón, diferencia imperceptible, desdoblamiento y desgarrón fatal. Como si la forma impuesta al texto por la regla del juego tomara cuerpo en el mundo representado y desdoblado del teatro, como si la configuración que impone el lenguaje se convirtiera en el ser espontáneo de los hombres y las cosas. La intromisión de las repeticiones y de las diferencias, sus constantes desequilibrios, la pérdida que sufre en ellas la solidez de las palabras, están a punto de transformarse, subrepticiamente, en má-

quinas maravillosas que fabrican seres: ese es el poder ontológico de este lenguaje ahogado.

Hay un signo: entre todos los textos de esta época, *Chiquenaude* es el único en donde el metagrama coincide con una dislocación de la frase epónima (*forban talon-rouge*; *fort pantalon rouge*: bandido hidalgo; fuerte pantalón rojo): lo cual constituye la fórmula del procedimiento generalizado, tal como la utilizan las *Impressions d'Afrique* y *Locus Solus*. Asimismo, yo apostaría que en el interior del texto hay algo así como un esbozo del desdoblamiento de las palabras, que llegará a ser más adelante el rasgo esencial de la técnica. Ciertas aproximaciones singulares, como "*étoffe-fée*" (la tela encantada), "la reserva" y "el infierno", "el traje mágico" suenan extrañamente como la repetición de palabras invisibles que, cargadas de otro sentido, circulan por debajo del texto, para imponer sus figuras y encuentros. *Chiquenaude* sería así el único texto, en la obra de Roussel, en que el procedimiento es utilizado, mediante un desdoblamiento único, en estas dos formas: retorno de la frase inicial y aproximación insólita de palabras que no tienen parentesco natural sino en otra acepción (o en una forma ligeramente modificada).

Roussel, con una vivacidad sorprendente (respondía a una hipótesis de Vitrac) negó toda relación entre *Chiquenaude* y *La Doublure*. Para esto había una razón muy precisa: *Chiquenaude* es un texto ya totalmente habitado por el procedimiento, todos sus goznes están trazados por él, y mucho más allá, sin duda, del principio de la reiteración de las frases. Y pese a todo, entre la experiencia decepcionada de la máscara, tal como se la encuentra a todo lo largo de *La Doublure*, y los juegos de la repetición donde se pierden y se rencuentran indefinidamente los textos de juventud, hay un parentesco: la máscara que repite el rostro por una visible ilusión y que, en su enormidad de cartones, con sus fallas, su color descascarado, el agujero negro de los ojos, se

manifiesta como un doble verdadero y falso, el lenguaje que lo recorre meticulosamente, detalla sus imperfecciones, se inmiscuye en el espacio que lo separa del personaje que dobla y que es su doble —¿no son ya como la primera invención de este espacio profundo, por debajo de las palabras y las cosas, que atraviesa el lenguaje del procedimiento yendo de lo mismo a lo doble y experimentando en ese trayecto su propia repetición decepcionada? La *Chiquenaude* (capirotazo) es el gesto feérico que, de un solo golpe, desdobla (*dédouble*) el forro (*la doublure*) y abre al lenguaje un espacio insospechable, en el cual habrá de precipitarse. Este hiato, como todos los otros que se encuentran en Roussel, contiene, entre sus paréntesis simétricos, un círculo de palabras y de cosas que nace de sí mismo, realiza su movimiento con una suficiencia en donde nada extraño perturba la pureza y la gloria, y se rencuentra en una repetición que —fatalidad esencial o voluntad soberana— es desaparición de sí.

Textos–génesis, textos ovulares que ya prometen el fin donde habrán de repetirse, ese fin que es muerte querida y retorno al primer umbral.

III. RIMA Y RAZÓN

Me doy cuenta que avanzo con un solo pie: me apoyo, para explicar estos primeros ensayos, en la forma futura del procedimiento; salto por encima de *La Doublure*, no sin dejar de mirar en esa dirección, a pesar de la prohibición de Roussel (me reservo su análisis para el final, cuando sea necesario completar el círculo); dejo de lado *La Vue*, *Le Concert*, *La Source*, que son contemporáneos de este período de búsqueda (pero cuyo acceso me exige un desvío); me aferró a la explicación póstuma, única Biblia, pero añado sin demora otros elementos de apoyo que creo encontrar al alcance de la mano, como si esperaran ser tomados, en los textos explicados; y tengo mis sospechas de que estoy abusando de la paciencia del lector, ya que sólo comenté en total las páginas 4 y 5 de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*.

Habría que tratar de ser lineal —inclusive puntual y estricto— dado que hemos llegado a ese umbral cuya solemnidad nunca fue ocultada por Roussel: "Finalmente, hacia los treinta años, tuve la impresión de haber encontrado mi camino". Es el período en que escribe (poco después de *Nanon* y *Una page du folklore breton*, cuentos cíclicos) las *Impressions d'Afrique*, de acuerdo con una diversificación de la técnica precedente. La misma voz, un poco monocorde, de los relatos de juventud, las mismas palabras exactas, tensas y opacas. Y, sin embargo, me parece que ya no es más el mismo lenguaje y que las *Impressions* nacieron en un nuevo continente verbal. A esta tierra segunda condujeron los escollos frágiles y empecinados que ya conocemos, esas palabras que merodean en los confines de la obra de Roussel: "Las letras de blanco sobre las bandas del viejo billar".

¿Podría decirse que estos signos claros sobre un fondo oscuro, inscritos a lo largo de un espacio de juego familiar, re-

producen en una figura llena de imágenes la experiencia del lenguaje que Roussel realizó desde un extremo al otro de su obra? ¿Una especie de negativo cifrado en los límites de un dominio en donde el lenguaje ejerce sus posibilidades calculables y lúdicas? Esto es lo que daría a esa frase su misión privilegiada de llevar en sí el tesoro del cual ella es, por su sentido, el dibujo recortado con claridad suficiente. La reproducción en negativo es, por otra parte, uno de los temas familiares de Roussel: se lo vuelve a encontrar en los dibujos blancos y la cera nocturna del escultor Jerjeck; o también en el negativo del negativo, cuyo ejemplo es el anverso del tejido, ejecutado por el "telar con paletas". Signos blancos, que dicen lo que tienen que decir, y que lo niegan por su misma claridad.

"En lo que se refiere a la génesis de *Impressions d'Afriaue*. ésta consiste en una comparación entre las pallabras *billard* (billar) y *pillard* (pillastre, ladrón, saqueador). El pillastre es Talou; las bandas son las hordas guerreras; el blanco es Carmichaël (la palabra *letras* no ha sido conservada). Amplificando aun más el procedimiento busqué nuevas palabras que tuvieran relación con la palabra *billard*, siempre con la intención de tomarlas en un sentido diferente del que se presentaba inmediatamente, y esto me brindaba cada vez una creación más. Así, *queue* (taco de billar y cola) me proporcionó el vestido de cola de Talou." Un taco de billar lleva a veces una *cifra* (la inicial de su propietario): de aquí la *cifra* (número) marcado sobre la cola del traje: la misma técnica se aplica a *bandas* y a *blanco*. "Luego de abandonar el dominio de la palabra *billar* continué utilizando el mismo método. Elegía una palabra, la unía con otra mediante la preposición *a* (*à*); y estas dos palabras, tomadas en un sentido distinto del sentido primitivo, me brindaban una nueva creación... Debo reconocer que este primer trabajo era arduo."

Se le puede creer. Tampoco es fácil (aunque en realidad no haya aquí una medida común) analizar detalladamente este

método. No porque la explicación de Roussel sea poco clara o insuficiente: en cada una de sus palabras es absolutamente eficaz; tampoco se trata de que haya aquí algo escondido (Roussel acaso no diga todo, pero no oculta nada). La dificultad radica, en este texto como en todos los otros, en un cierto equilibrio, propio de Roussel, entre la meticulosidad extrema y la más rígida brevedad: cierta manera de hacer pasar el lenguaje, a la vez, por todos los detalles y por el camino más corto, de modo que surja francamente, como una evidencia, esta paradoja: que la recta es al mismo tiempo el círculo más perfecto; que éste, al cerrarse, se vuelve de repente recto, lineal, económico como la luz. Este efecto (que no es de estilo, pero que pertenece a la relación entre el lenguaje y el espacio que recorre) es el que sirvió de principio organizador y formal en los diecisiete textos–génesis en donde toda la curva del relato y del tiempo recobrado traza finalmente la recta instantánea que va desde la frase hasta su antípoda, maravillosamente idéntica.

El tesoro verbal de donde se extraen las *Impressions d'Afrique* es pues éste: "las letras del blanco sobre las bandas del viejo billar". Hagamos, para no insistir más (aunque cuando se trata de Roussel, siempre nos vemos obligados a insistir) una primera observación: la palabra "letras" no es utilizada; reaparecerá muchas veces, y con todos sus significados, en el relato, como una de las figuras o de los recursos elegidos con mayor frecuencia (por ejemplo, en los episodios de Rui, Mossem y Djizmé). Pero no gobierna la construcción del lenguaje. Acaso justamente porque la designa. Acaso porque toda la arquitectura de las escenas está prescrita desde el interior por palabras que ella esconde y manifiesta a la vez, del mismo modo que las letras (cartas y letras) son signos visibles —negro sobre blanco, blancos sobre negro— donde se alojan las palabras que viven y duermen bajo estos extraños dibujos. Todas las *Impressions* serían tan sólo letras (signos y criptogramas) escritas en negativo (en blanco) y

luego proyectadas sobre las palabras negras de un lenguaje legible y corriente. La palabra "letras" no estaría en el juego, pues tendría la función de designarlo en su totalidad. No puedo contener la tentación de descifrar esta palabra precisamente en el título: en esa indicación de una forma negativa, que aplicada sobre una superficie ofrecida a la mirada, deja de sí misma su imagen invertida, y por lo tanto al derecho (así "se imprime" una tela). Ese es el sentido que creo discernir en la palabra "impresiones", que figura en el frontispicio. Reconozco sin tardanza que es ésta una pura hipótesis: no porque mi lectura sea subjetiva; está ahí, en el juego autónomo de la palabra; pero tal vez Roussel no lo previo de antemano; sin embargo, él sabía muy bien que nunca se dispone de un modo absoluto del lenguaje. Y que éste se burla del sujeto que habla, en sus repeticiones y desdoblamientos. Pero pasemos a las certidumbres mayores.

La frase epónima ofrece, entre sus dos versiones, un juego de metagrama: billar–pillastre (*billard–pillard*). Se deja de lado la primera palabra y se utiliza la segunda. Pero no directamente ni en sí misma (no creo que el vocablo *pillard* (pillastre) se emplee una sola vez en las cuatrocientas sesenta y cinco páginas del texto para designar a Talou, un buen hombre en el fondo, aunque bastante celoso, colérico y con inclinaciones trasvestistas); sólo será utilizada a través de una nube de asociaciones: cabezas cortadas, oropeles, restos, viejos conflictos hereditarios de dinastías antropófagas en el pasado, expediciones punitivas, tesoros amontonados, ciudades saqueadas. De aquí el primer principio: mientras que las dos frases homónimas son lo más visible en los textos de juventud —exaltadas al comienzo y al fin del relato como, en los extremos de la mesa de billar, las bandas criptográficas— ahora están hundidas en el interior del texto que, en vez de estar limitado por ellas, desempeña la función de una espesa cobertura. En real dad, el grado de profundidad en que están hundidas no es el mismo: esta contrapalabra (*pillard*)

si bien no aparece, está de todos modos indicada visiblemente, y corre como filigrana a través de todas las palabras reales, es rápidamente perceptible a contraluz. Lo que era antes la frase terminal se mantiene, pues, con pleno derecho, dentro de los márgenes de la mirada y del enunciado. En cambio, la frase epónima cae fuera del dominio de toda aparición posible (nunca se producirá la aparición de un billar o de un trozo de tiza); no obstante, sigue siendo la organizadora meticulosa, puesto que, sin ella, no habría habido guerrero belicoso, ni captura de europeos, ni tropas de negros, ni el blanco Carmichaël, etc. Se diría que la organización horizontal de los relatos–génesis encontró un punto de apoyo y que se presenta aquí verticalmente, como patas arriba: lo que se veía al final del relato, del lenguaje y del tiempo en el extremo de este catalejo formado, a partir de la frase inicial, por la obligación de volver a encontrarla, es esto y sólo esto que puede verse en las *Impressions d'Afrique*; como si se leyeran en perspectiva todas las frases terminales de los textos de juventud, puestas sucesivamente para que cubran las primeras frases y toda la distancia que las separa de ellas. De aquí un efecto notable de profundidad acuática: al reducir el relato a la frase simple que lo resume —las bandas del viejo pillastre— se puede ver aparecer, como en el fondo de un espejo de agua, la piedra blanca de la frase, semejante pero imperceptiblemente diferente, de la cual no es más que la modulación superficial, el eco legible, y que desde el interior de su silencio, pues nunca se la pronuncia, libera la superficie brillante y vibrátil de las palabras. Tan próxima y casi idéntica, la frase nuclear se mantiene sin embargo a una distancia infinita, en el otro extremo del lenguaje, donde duerme y vela a la vez, vela sobre todas las palabras pronunciadas y duerme en su reserva insospechable. Marca toda la distancia que se abre en la identidad del lenguaje; significa la abolición de esta distancia. Espejismo de un espacio infranqueable y su-

primido, de ese espacio que atravesaban los textos de juventud entre sus límites idénticos.

Esta técnica de la verticalidad secreta no nos llevaría a ningún discurso si no estuviera equilibrada por otra, susceptible de abrirla a una propagación horizontal. Cada una de las palabras de la frase epónima se asocia con una zona de parentesco: de billar se pasa al taco de billar (*queue de billard*), que suele llevar, en una aplicación de metal plateado (o de plata, o a veces de nácar) las iniciales de quien lo compró y de quien se reserva el uso exclusivo en el curso del juego; llegamos, pues, a la palabra *cifra*. Cada uno de estos elementos nuevos habrá de ser tratado como las palabras-madres: utilizado en una forma idéntica y con un sentido radicalmente diferente. El trozo de tiza hace pensar en el papel que rodea su base y protege a los dedos del yeso pulverizado; este papel está pegado (*collé*) a la tiza; de aquí la palabra *cola* (*colle*), retomada en el sentido que le dan los colegiales: trabajo suplementario infligido como castigo; sólo este segundo sentido aparece en el texto; el primero —del cual no es más que un doble— sigue estando tan soterrado como el billar del comienzo absoluto. La extensión lateral, mediante la asociación, sólo se realiza en el primer nivel (billar, tiza, trozo, papel, cola) y nunca en el nivel sinónimo, donde aparecen el jefe de la banda o el castigo. Sólo el nivel epónimo es rico, continuo, fértil, susceptible de ser fecundado; sólo él teje la extensa tela de araña que corre por debajo del relato. Pero si este campo profundo tiene una coherencia muy natural, puesto que está garantida por la asociación, el campo segundo está compuesto por elementos extraños unos a otros, puesto que se los ha conservado sólo por su identidad formal con sus dobles. Palabras homónimas de las primeras, pero heterogéneas entre sí. Segmentos discretos, sin comunicación semántica, y que no tienen otros lazos, fuera de un zigzag complicado, mediante el cual se vinculan individualmente con el nudo inicial: el castigo en la escuela (campo 2)

lleva a la cola (campo 1) pegada a la tiza blanca (1), que produce al blanco Carmichael (2); de éste se baja hasta esa blancura profunda (1) que recuerda los signos marcados sobre las bandas (1); estas bandas producen a las hordas (2), de donde nos sumergimos nuevamente en los bordes del billar (1) —de ese billar de donde nace el salvaje guerrero (2), etc. Estructura en forma de estrella que indica en seguida lo que habrá de ser la tarea del relato: encontrar una curva que pueda pasar por todos los puntos exteriores de esta estrella— por todas las extremas espinas verbales que fueron proyectadas hacia la periferia por la oscura explosión, ahora ensordecida y fría, del lenguaje primero. Es menester envolver la castaña con una nueva cáscara.

El juego consiste ahora en recorrer la distancia producida por la dispersión de una frase reducida a sus sinónimos, independientemente de toda significación coherente. Se trata de cubrir esta distancia lo más velozmente posible, con el mínimo de palabras, trazando una única línea que sea la necesaria y suficiente: en tal caso, al girar sobre sí misma en torno de su centro inmóvil, irradiante y negro, esta esfera solar conferirá al lenguaje un movimiento regular y lo hará aflorar a la luz de un relato visible. Visible aunque no transparente, dado que nada de lo que lo sostiene será ya descifrable. Bajo el aspecto de un lenguaje que se desenvuelve al aire libre, de acuerdo con un volumen fantasioso y regido por una imaginación errática, ociosa, sinuosa, lo que habla en realidad es un lenguaje esclavo, medido al milímetro, avaro de su marcha, obligado sin embargo a recorrer una enorme distancia por estar ligado desde el interior con la frase simple y silenciosa que, en su fondo, calla.

De una punta de la estrella a la otra se abre un triángulo cuya base es menester trazar. Es sin duda esta extensión la designada con la equívoca preposición *a* (*à*). La tarea consiste en lanzar el lenguaje de un punto *a* otro, según una trayectoria que cubrirá, dejándose guiar por ella, aunque

enmascarándola, la pertenencia natural que vincula un blanco trozo de tiza con (*à*) la cola del papel que lo rodea, un taco (*queue*) de billar con (*à*) la inicial de su poseedor, una banda de tela vieja con (*à*) el arreglo que repara el desgarrón (parentesco que permite decir: banda de repetición, cola cifrada...). La preposición *a* (*à*) desempeña, pues, dos funciones; o, mejor dicho, el trabajo del relato consiste en llevar la *a* del trayecto lo más cerca posible de la *a* (con) de la pertenencia; poco a poco el hilo del lenguaje, que partió del blanco, llega a la cola y al blanco, y por esto mismo se transforma en "en penitencia" (*à colle*) (lo que lo caracterizará frente a los otros personajes es el haber recibido un "castigo"). En su funcionamiento, la máquina del lenguaje logra, con dos palabras separadas por el vacío, hacer surgir una profunda unidad sustancial, más afincada, más sólida que todas las semejanzas de forma. En el hueco que se abre en el interior de las palabras se forman seres dotados de propiedades extrañas: las palabras parecen pertenecerles desde el fondo de los tiempos e inscribirse para siempre en su destino; y, sin embargo, no son nada más que el surco de un deslizamiento en las palabras. En los textos de juventud la repetición del lenguaje se operaba en el ser enrarecido (reproducción y, en el interior de esta reproducción, enunciado de una laguna); ahora el lenguaje sólo experimenta la distancia de la repetición para implantar allí el aparato sordo de una ontología fantástica. La dispersión de las palabras permite una promiscuidad inverosímil de los seres. El no ser que circula en el interior del lenguaje está lleno de cosas extrañas: es la dinastía de lo improbable. Escupida en forma de delta (*crachat à delta*). Bolero de alquiler (*boléro à remise*). Dragón alado (*dragon à élan*). Martingala de Trípoli (*martingale à Tripoli*).

Las lagunas entre las palabras llegan a ser fuentes de inagotable riqueza. Abandonemos la zona primera del billar y dejemos acceder, en el campo inductor, a otros grupos. Al

azar, y tal como se presenta, la máquina del procedimiento los tratará del mismo modo; deslizará su filo en medio de su espesor para hacer surgir dos significados extraños en la unidad mantenida de la forma. Estas nuevas parejas epónimas tienen a veces una figura natural (casas con fallebas, círculo con radios, chaquetas con alamares, rueda de goma, tul con motas, acceso de tos paralizante); pero a menudo forman un encuentro muy azaroso. Si Bedú, el ingeniero, instaló en Tez un telar (*métier*) que funciona como un molino de agua, esto se debe a un encuentro inicial: "Trabajo (*métier* — oficio) con paletas (*aubes* — auroras y paletas de una rueda). Pensé en un trabajo que obligue a levantarse temprano". Si Nair regaló a Djizmé una estera (*natte*) decorada con "pequeños croquis que representan los temas más variados" —en un estilo que se parece un poco a los pies de lámpara— es a causa de la asociación de "*Natte* (trenza de cabellos de mujer) *à cul* (con cola) (pensé en una trenza muy larga)". O también, en el caso de que un azar maravilloso presente a la mente, en una figura doble, las palabras *crachat* (escupida y placa de condecoración) y *delta*, ¿en qué pensamos de entrada? ¿En una condecoración con un signo triangular, de la misma forma que la delta mayúscula griega? ¿O en un hombre que lanza un chorro de saliva tan majestuoso, tan abundante, tan fluvial, que se expande como el Ródano o el Mekong, formando un delta? Y es en esto que Roussel ha pensado en primer lugar.

Pero no estoy jugando el juego. Mi opinión sobre la naturalidad más o menos grande de estos "encuentros del tesoro" no tiene importancia. Estamos buscando las formas puras. Lo que importa es, en los intersticios del lenguaje, la parte soberana de lo aleatorio, el modo en que se esquiva allí donde reina, pero que se exalta allí donde fracasa oscuramente.

Aparentemente el azar triunfa en la superficie del relato, en esas figuras que surgen naturalmente del fondo de su imposibilidad —en los insectos cantores, en el hombre–tron-

co, que es un hombre–orquesta, en el gallo que escribe su nombre escupiendo sangre, en las aguas vivas de Fogar, sombrillas glotonas. Pero estas monstruosidades sin especie ni familia son encuentros obligados, que obedecen, matemáticamente, a la ley de los sinónimos y al principio de la más estricta economía; son inevitables. Y, si no se lo sabe, es porque figuran sobre la faz exterior e ilusoria de una necesidad sombría. Pero en la entrada del laberinto (entrada que no se ve porque se encuentra paradójicamente en el centro) un azar verdadero se precipita sin cesar. Palabras llegadas de no se sabe dónde, palabras sin pies ni cabeza, jirones de frases, antiguas aglutinaciones de un idioma ya hecho, enlaces recientes: todo un lenguaje que no tiene más sentido que el de estar sometido a su propia lotería y modulado por su propio premio, y que se ofrece ciegamente a la gran decoración del procedimiento. En el comienzo están esos premios, cuyos resultados ningún instrumento, ninguna astucia puede prever; después el maravilloso mecanismo se apodera de ellos, los transforma, duplica su improbabilidad con el juego de los sinónimos, traza entre ellos un camino "natural" y los libra finalmente a una necesidad meticulosa. El lector cree reconocer los vagabundeos sin meta de la imaginación, cuando en realidad no hay allí nada más que los azares del lenguaje, tratados metódicamente.

Creo ver aquí no tanto una escritura automática, cuanto la más despierta de todas: la que dominó todos los juegos imperceptibles y fragmentarios de lo aleatorio, la que llenó todos los intersticios por donde éste hubiera podido deslizarse insidiosamente, la que suprimió las lagunas, borró los rodeos, exorcizó al no ser que circula cuando se habla, la que organizó un espacio pleno, solidario, denso, en el cual las palabras no son amenazadas por nada mientras permanecen obedientes a su Principio, la que erigió un mundo verbal cuyos elementos levantados y apretados unos contra otros conjuran a lo imprevisto, la que confirió estado legal a un

lenguaje que, al rechazar el sueño, el ensueño, la sorpresa, el *acontecimiento* en general, puede hacer a la vez un desafío esencial. Pero esto tan sólo por el rechazo en bloque de todo el azar en el origen de lo que habla, hasta la línea aún silenciosa en donde se perfila la posibilidad del lenguaje. Lo esencial en lo aleatorio es que no habla a través de las palabras y no se deja entrever en su sinuosidad; es la irrupción del lenguaje, su presencia súbita: esa reserva de donde surgen las palabras, ese absoluto retroceso del lenguaje en relación consigo mismo, y que hace que hable. No es una noche surcada de luz, un sueño aclarado o una vigilia soñolienta. Es la irreductible frontera del despertar; indica que, en el momento de hablar, las palabras ya están ahí, pero que antes de hablar no hay nada. Más acá del despertar no hay vigilia. Pero, desde que el día apunta, la noche está ante nosotros, ya rota y formando piedras tenaces, con las cuales habremos de hacer nuestra jornada.

En el lenguaje el único azar serio no es el de los encuentros interiores, sino el del origen. Acontecimiento puro que está a la vez en el lenguaje y fuera de él, puesto que forma su límite inicial. Lo que lo manifiesta no es que el lenguaje sea lo que es, sino que haya lenguaje. Y el procedimiento consiste precisamente en purificar al discurso de todos esos falsos azares de la "inspiración", de la fantasía, de la pluma que corre, para ponerlo ante la evidencia insoportable de que el lenguaje nos llega desde el fondo de una noche perfectamente clara y que no puede ser dominada. Supresión de la oportunidad literaria, de sus caminos oblicuos y sus atajos, para que aparezca la línea recta de un azar más providencial: el que coincide con la emergencia del lenguaje. La obra de Roussel —y ésta es una de las razones por las cuales ella nació a contramano de la literatura— es una tentativa de organizar, según el discurso menos aleatorio, el más inevitable de los azares.

Tentativa en la cual las victorias son muchas. La más no-

table merece ser citada, pues se ha convertido, gracias a las citas, en el único pasaje clásico de Roussel. El problema es éste: “1º Ballena (*baleine*, mamífero de mar) de islote (*à îlot*, isla pequeña); 2^{9} *ballena* (*baleine*, laminillas elásticas) de ilota (*à ilote*, esclavo espartano); 1º *duelo* (*duel*, combate de dos) con abrazos (*à accolade*) (dos adversarios que se reconcilian después del duelo y se abrazan en el mismo lugar); 2º *dual* (*duel*, tiempo de verbo griego) con corchete (*à accolade*) (signo tipográfico); 1º *blando* (*mou*, individuo cobarde) de *burlas* (*à raille;* pienso en un alumno miedoso a quien sus camaradas acosan [*raillent*] por su debilidad); 2º *bofe* (*mou* = blando) (sustancia culinaria) de riel (*à rail*, riel de ferrocarril). Y esta es la solución: “La estatua era negra y parecía, a primera vista, hecha de una sola pieza; pero la mirada descubría poco a poco una cantidad de ranuras trazadas en todos los sentidos, que formaban, por lo general, muchos grupos paralelos. En realidad, la obra estaba compuesta únicamente por innumerables ballenas (*baleines*) de corsé, cortadas y flexionadas de acuerdo a las necesidades del modelado. Unos clavos de cabeza chata, cuyas puntas debían, sin duda, doblarse interiormente, soldaban entre sí a esas flexibles laminillas que se yuxtaponían primorosamente, sin dejar el menor intersticio... Los pies de la estatua descansaban sobre un vehículo muy sencillo, cuya plataforma baja y sus cuatro ruedas estaban fabricadas con otras ballenas (*baleines*) negras ingeniosamente combinadas. Dos rieles (*rails*) angostos, hechos de una sustancia cruda, rojiza y gelatinosa, que no era otra cosa que bofe de vaca, se extendían sobre una superficie de madera ennegrecida y producían la impresión exacta, por su modelado, ya que no por su color, de ser un tramo de vía férrea: sobre ellos se adaptaban, sin aplastarlos, las cuatro ruedas inmóviles. El techo portátil formaba la parte superior de un pedestal bajo, completamente negro, cuya cara principal mostraba una inscripción blanca concebida en estos términos: ‘La muerte del ilota

(*ilote*) *Saribkis*'. Por debajo, siempre en caracteres níveos, se veía la figura, a medias griega, a medias francesa, acompañada de un delicado corchete: Duelo (*duel*)."

Hasta tal punto es fácil, y también difícil, sin más golpe de dados que el del lenguaje, abolir un azar tan fundamental.

Ilota se superpone a islotes; o también, por simple distorsión fonética, se puede construir todo un castillo feudal, con sus troneras y su torreón, con sus sueldos apilados (torres en forma de vellón (*tours en billón*): se lo construirá a partir de un torbellino, (*tourbillon*). "Llegué a tomar una frase cualquiera y a extraer de ella imágenes dislocándola, un poco como si se hubiera tratado de extraerle dibujos jeroglíficos." Por ejemplo: *"J'ai du bon tabac dans ma tabatière"* (tengo buen tabaco en mi tabaquera) da *"jade*, *tube*, *onde*, *aubade en mat (objet mat) à tierce"* (jade, tubo, onda, salva de tercera, objeto mate). El minero Camember, cuando quería decir "inverosímil" (*invraisemblable*), decía "un enano verde sin barba" (*un nain vert sans barbe*).

"El procedimiento evolucionó", dice Roussel al referirse a esta nueva técnica, como si se tratara, independientemente de él, de uno de esos movimientos a la vez imprevistos, automáticos, espontáneamente inventivos que, delante de La Billaudière, con él y sin él, realizaba su espadachín de metal: "De repente el brazo mecánico, practicando varias fintas sabias y veloces, se alargó bruscamente para propinar un directo a Balbet, quien a pesar de su habilidad, universalmente conocida, no pudo parar esta bota infalible y maravillosa". Aquí tenemos un nuevo episodio del procedimiento: una estocada profunda que hiere inesperadamente al leal adversario, es decir al lector, o al lenguaje, o a Roussel mismo, situado de este modo en una y otra parte, detrás del mecanismo, para ponerlo en marcha, y delante de él, para intentar vanamente detener sus golpes sin réplica, su hoja inesperada y fatal que, por un encuentro admirable, sabe

descubrir la apertura, toca su objeto y lo atraviesa soberanamente.

Pues la parte novedosa, en esta “evolución” aparentemente natural, es inmensa. La deflagración es extrañamente más fuerte que la otra, en la cual la violencia medida disociaba de inmediato de su primera significación al “blanco con moderación” (o “en penitencia”) o al “acceso de tos paralizante”. Entonces había que despegar las dos vertientes de una misma superficie verbal; ahora es menester, en la plena masa física de la palabra, en el interior de lo que la vuelve materialmente espesa, hacer surgir elementos de identidad, como minúsculas briznas que pueden ser sumergidas sin tardanza en otro bloque verbal, bloque cuyas dimensiones son infinitamente más grandes, puesto que se trata de envolver el volumen cubierto por la explosión secreta de las palabras. Como un chisporroteo de los fuegos artificiales que llevó a la Argentina el habilidoso Luxo para celebrar las delirantes bodas de un barón millonario, “Tengo buen tabaco” abre, incendiándolo, un cielo nocturno, asiático y maravilloso: “La imagen diáfana evocaba un lugar de Oriente. Bajo un cielo puro se extendía un espléndido jardín, lleno de flores deliciosas. En el centro de un estanque de mármol un surtidor de agua, que emergía de un tubo de jade, trazaba graciosamente su esbelta curva... Bajo la ventana, no lejos del estanque de mármol, se veía un joven con bucles en su cabellera... El joven levantaba hacia la pareja un rostro de poeta inspirado y cantaba una elegía de factura propia, utilizando un megáfono de metal mate y plateado”. Jade, tubo, onda, salva, mate...

El campo aleatorio ha perdido toda medida común con el que conocemos. Hace un instante el número de las posibles variaciones era el de las acepciones que el diccionario o el uso ofrecían para una misma palabra: por lo tanto siempre era posible encontrar, en principio, las parejas inductoras. El secreto que Roussel ha dejado pesar sobre ellas es tan sólo un

hecho, un hecho que puede eludirse (por ejemplo, el episodio del ayudante que castiga con varios días de arresto al zuavo bien parecido, su rival, que se ha deslizado, sin duda alguna, por las hendijas de "una celosía con muescas". Ahora la frase epónima es desconocida sin remisión; sería menester, para volverla a encontrar, cruzar demasiadas bifurcaciones, vacilar en demasiadas encrucijadas: está pulverizada. Allí yacen palabras absolutamente perdidas, palabras cuyo polvo, mezclado al de otras palabras, baila ante nosotros bajo el sol. Basta con saber que puede tratarse aquí de algunos versos de Victor Hugo ("Recibiera por chupete la corona de Roma" —*Eut reçu pour hochet la couronne de Rome*— que explotan en Úrsula, lucio, lago, hurona, dromo —*Ursule*, *brochet*, *lac*, *Huronne*, *drome*), de la habilidad de un zapatero (Hellstern, 5 place Vendôme, que se volatiliza para dar: hélice, gira, zinc, chato, se entrega, cúpula —*hélice*, *tourne*, *zinc*, *plat*, *se rend*, *dôme*), de la leyenda de un dibujo de Caran d'Ache, del título de un cuento de Barbey, de las letras de fuego que brillan en el fondo del palacio de *Nabucodonosor* (de aquí el episodio de Fogar cuando enciende un *faro* con ayuda de un *magneto* que lleva escondido bajo la axila). Roussel mismo perdió la mayor parte de las otras claves y, salvo por golpes de suerte, no se puede encontrar de nuevo ese lenguaje primero cuyos fragmentos fonéticos brillan, sin que sepamos dónde, en la superficie de las escenas feéricas que se nos presentan. Pues las formas de dispersión que autoriza una frase como "Tengo buen tabaco" (*J'ai du bon tabac*) son infinitamente numerosas; en cada sílaba hay caminos posibles: *geai*, *tue*, *péan*, *ta bacchante* (arrendajo, callada, pean, tu bacante); o también: *jette*, *Ubu*, *honte à bas* (tira, Ubú, vergüenza abajo); o también: *j'aide une bonne abaque* (ayudo a un buen abaco)... Es fácil ver que todas estas soluciones son pobres en comparación con la elegida especialmente por Roussel, y que para llegar desde el claro de luna familiar hasta las noches de Bagdad ha sido

necesario cierto cálculo de azar y, sin duda, un camino preparado entre tantas estrellas posibles. La enormidad de los riesgos presentes y dominados hace pensar en la máquina del segundo capítulo de *Locus Solus*: un leve instrumento para romper adoquines minúsculos fabrica un mosaico con dientes humanos, obtenidos mediante una extracción indolora y expeditiva; un mecanismo complejo le permite robar del conjunto incisivos policromos, eligiendo el que hace falta para ponerlo en el lugar que conviene. Pues el inventor encontró el modo de calcular de antemano, hasta el más mínimo detalle, la fuerza y la dirección de cada soplo de aire. Es así como las sílabas multicolores, arrancadas por Roussel a la boca de los hombres, son dispuestas por un mecanismo maravilloso que se apoya en los movimientos más inciertos y azarosos. Sabemos todo de la máquina de Canterel, salvo cómo ha sabido calcular los vientos. Se conoce igualmente bien el procedimiento de Roussel, pero ¿por qué esta dirección, por qué esa elección, qué corriente o qué soplo lleva la sílaba desanudada al lenguaje que la reanuda? Roussel dice, no sin tino: "Del mismo modo que es posible hacer versos buenos o malos con las rimas, también es posible, con este procedimiento, hacer obras buenas o malas".

Este es el azar inicial replanteado en el interior de la obra, no como oportunidad de hallazgos, sino como posibilidad innumerable de destruir y reconstruir las palabras en la forma en que nos son dadas. El riesgo no es el juego de elementos positivos, sino la apertura infinita, renovada a cada instante, de la aniquilación. En ese azar multiplicado, mantenido y dado vuelta en destrucción incesante, el nacimiento y la muerte del lenguaje comunican y hacen nacer esas figuras inmóviles, repetitivas, a medias muertas y a medias vivas, hombres y cosas a la vez, que aparecen sobre el escenario de Ejur o en los palcos de resurrección de Martial Canterel.

Al ser empujado a esta destrucción de sí mismo que es también su azar de nacimiento, él lenguaje aleatorio y nece-

sario de Roussel traza una figura extraña: como todo lenguaje literario es destrucción violenta de la resaca cotidiana, pero se mantiene indefinidamente en el gesto hierático de ese asesinato; como el lenguaje cotidiano, repite sin tregua, pero esta repetición no tiene sentido de recoger y continuar, sino que conserva lo que repite en la abolición de un silencio que proyecta un eco necesariamente inaudible. El lenguaje de Roussel se abre de entrada a lo ya dicho, que acoge bajo la forma más desordenada del azar: no para decir mejor lo que se dice, sino para someter su forma al segundo azar de una destrucción explosiva y, con estos trozos dispersos, inertes, amorfos, hace surgir, dejándolos en su lugar, la más inaudita de las significaciones. Lejos de ser un lenguaje que trata de comenzar, es la figura segunda de las palabras ya habladas: es el lenguaje de siempre, trabajado por la destrucción y la muerte. Por eso su negativa a ser original es esencial en él. No trata de encontrar sino, más allá de la muerte, quiere volver a encontrar ese mismo lenguaje que acaba de masacrar, a encontrarlo idéntico y entero. Por naturaleza, es reiterativo. Al hablar por primera vez de objetos nunca vistos, de máquinas jamás concebidas, de plantas monstruosas, de enfermos que Goya no hubiera podido soñar, de medusas crucificadas, de adolescentes de sangre glauca, este lenguaje oculta cuidadosamente que sólo dice lo que ya ha sido dicho. O más bien, lo ha revelado en el último momento, en la declaración póstuma, abriendo así con la muerte voluntaria una dimensión interior al lenguaje, que es la de la aniquilación del lenguaje por sí mismo y la de su resurrección a partir de los esplendores pulverizados de su cadáver. Es este vacío repentino de la muerte en el lenguaje de siempre, e inmediatamente el nacimiento de estrellas, que definen la distancia de la poesía.

"Esencialmente un procedimiento poético", dice Roussel. Pero ya antes, de acuerdo con una reticencia propiciatoria, que parece haber dado su ritmo a todas sus maneras, había

justificado y disminuido a la vez el alcance de su declaración, explicando que "el procedimiento, en definitiva, se emparenta con la rima. En ambos casos hay una creación imprevista que se debe a combinaciones fónicas". Si se atribuye a "rima" su sentido más amplio, si se entiende por esta palabra toda forma de repetición en el lenguaje, es justamente entre las "rimas" que toda la búsqueda de Roussel adquiere su volumen: desde la gran rima lúdica que encuadraba, a la manera de un refrán, los textos de juventud, hasta los vocablos apareados del Procedimiento (I), que formaban el eco paradójicamente sonoro de palabras nunca enunciadas, hasta las sílabas–briznas del Procedimiento (II), indicando en el texto, aunque *para nadie*, el último fulgor de una deflagración muda, en donde ha muerto ese lenguaje que siempre habla. En esta forma última que ordena los cuatro textos centrales de la obra de Roussel*, la rima (atenuada hasta una resonancia vaga y a menudo muy aproximativa) se limita a llevar los residuos de una repetición mucho más fuerte, mucho más cargada de sentido y posibilidad, mucho más densa de poesía: la repetición del lenguaje respecto de sí mismo que, más allá del gran aparato meticuloso que lo suprime, se encuentra como era, formado con los mismos materiales, los mismos fonemas, palabras y frases equivalentes. De la prosa de un lenguaje encontrado al azar a esta otra prosa todavía nunca dicha, hay una profunda repetición: no la lateral, la de las cosas que se vuelven a decir, sino la otra, la radical, que ha pasado por encima del no lenguaje y que debe a ese vacío franqueado el ser poesía, incluso cuando es, en la superficie del estilo, la más chata de las prosas. Es chata la África poética de Roussel ("A pesar de la puesta del sol, el calor seguía siendo abrumador en esa región de África próxima al Ecuador, y todos nosotros nos sentíamos muy molestos por el tiempo tempestuoso, que

* *Impression d'Afrique*, *Locus Solus*, *L'Etoile au front*, *La Poussière des Soleils.*

ninguna brisa alteraba"); es chata la maravillosa reclusión de Canterel ("está suficientemente protegido de las agitaciones de París y, sin embargo, puede alcanzar la capital en un cuarto de hora, cuando sus investigaciones requieran una estadía en alguna biblioteca especial o cuando llegue el instante de efectuar al mundo científico, a través de una conferencia prodigiosamente concurrida, tal o cual comunicación sensacional"). Pues este lenguaje chato, tenue repetición del más gastado de los lenguajes, descansa de plano sobre el inmenso aparato de muerte y de resurrección que al mismo tiempo lo separa de y lo une consigo mismo. Es poético en sus raíces, por el procedimiento de su nacimiento, por esta gigantesca maquinaria que marca el punto indiferenciado entre el origen y la abolición, la mañana y la muerte.

IV. ASPAS, MINA, CRISTAL

La tercera figura en la función de gala de los Incomparables, Bob Boucharessas, de cuatro años de edad, lleva en la frente la estrella de la imitación: "Con una maestría inigualable y un talento de una milagrosa precocidad, el delicioso niño inició una serie de imitaciones, acompañadas de elocuentes gestos: diversos ruidos de un tren que arranca, gritos de todos los animales domésticos, chirridos de la sierra sobre una piedra, estampido brusco de un corcho de botella de *champagne* que salta, glu-glú de un líquido que se derrama, fanfarrias de un cuerno de caza, solo de violín, canto quejumbroso del violoncelo: todo esto formaba un repertorio ensordecedor, que podía brindar a quien cerrara los ojos un instante la ilusión completa de la realidad". Esta figura de la imitación (del desdoblamiento de las cosas, y del retorno a lo idéntico por el gesto y en el momento mismo que las desdoblan) domina prácticamente todas las proezas de los Incomparables (que lo son por la comparación, siempre halagadora, que sus hazañas permiten establecer con la realidad, dando de ésta una reproducción única por su perfección), y todas las escenas del Lugar Solitario (único, sin duda, en razón de todos los dobles que florecen en los recodos de sus senderos). Estas maravillas duplicadoras pueden tener varias formas: el hombre —o el ser viviente— que, desprendiéndose de sí mismo, se identifica con las cosas para extraer de ellas la realidad visible y usarla para disfrazarse (Bob Boucharessas o, en el diamante líquido de Canterel, la bailarina convertida en arpa acuática); las cosas —o los animales— que se deslizan fuera de su propio reino y repiten, obedeciendo leyes secretas, el gesto humano en lo que tiene de más extraño a toda regla, o tal vez de más conforme a sus leyes más complejas (los gatos de Marius Boucharessas, que juegan al marro, el gallo

Mopsus, que escribe escupiendo sangre, el invencible espadachín de metal); las figuras que imitan reproducciones aventajándolas, por restituir lo que imitan con un grado de realidad difícilmente asignable: elevado, puesto que se trata de un desdoblamiento duplicado, pero simple, dado que esa imitación desdoblada es restituida a una realidad de primer nivel (el mazo volador traduce, en dientes humanos, una vieja leyenda transmitida desde hace mucho tiempo de boca en boca; los hipocampos, uncidos a su bola de *sauterne* congelado, dibujan la vieja alegoría del Sol Naciente); las escenas que imitan los desdoblamientos del teatro, instalándose en ellos para extenderlos hasta los límites de la irrealidad (un episodio ficticio duplica el último acto de Romeo con imágenes esculpidas en volutas de humo multicolor), o para reducirlas a la verdad simple del actor que es el agente doble de ellas (la obesa bailarina reducida a su verdad de viejo trompo por el latigazo que la derriba, o —y esto constituye la figura inversa— el actor Lauze, llevado a una vida aparente por el artilugio de Canterel, pero tan sólo en una escena en la cual alcanza su perfección como actor); finalmente —última y quinta figura— la imitación indefinida que se reproduce a sí misma, formando una línea monótona que triunfa sobre el tiempo (es el doble descubrimiento, por parte de Canterel, de la resurrectina y el vitalio, que permiten poblar la muerte con una reedición sin fin de la vida; también es el árbol de Fogar: las moléculas con que están hechas sus palmas livianas, brillantes, vibrátiles, son tan sensibles que su orden y su color reproducen exactamente el espacio que ocupan; pueden también registrar las imágenes de un libro —repetición, a su vez, de leyendas repetidas desde hace mucho tiempo— y reproducirlas sin fin, proyectando inclusive sobre el suelo, hasta tal punto es nítido el dibujo y frescos los colores, el reflejo de ese reflejo...).

Todo es segundo en estas proezas únicas, todo es repetición en estas hazañas incomparables. Pues todo comenzó ya des-

de siempre; lo inaudito ya fue oído, y desde el fondo del lenguaje las palabras hablaron más allá de toda memoria. La maravilla es que la reiniciación nace de lo único, lo restituye exactamente semejante a sí mismo, pero doble, a partir de entonces, y sin reducción posible. En el fondo de las máquinas y de las escenas ya estaba su resultado, como en el fondo del procedimiento se escondían las palabras que éste tenía la misión de hacer aflorar a la superficie.

Asombrosas máquinas de repetición que, en realidad, ocultan más que muestran lo que tienen que reproducir. ¿Qué significa, a partir del primer sendero del *Locus Solus*, la silueta negra de ese niño de tierra que extiende los brazos en un gesto de ofrenda enigmática y cuyo pedestal indica, de manera perentoria, que se trata del "Federal con semen-contra?" Y ¿qué quiere decir, cerca de él, ese altorrelieve que representa "un tuerto con ropajes rosados que... mostraba a varios curiosos un bloque mediano de jaspe verde, cuya cara superior, con un lingote de oro incrustado a medias, llevaba la palabra 'Ego' grabada levemente, con rúbrica y fecha? ¿Cuál es el tesoro que, aquí y allá, se designa silenciosamente, pero se retira en el momento en que se ofrece? Todas estas escenas son como espectáculos, pues muestran que muestran, pero no lo que en ellas se muestra. Visibilidad irradiante en la cual nada es visible. Así es también el diamante de agua espejeante que Canterel instaló al final de su explanada, en medio de un resplandor solar que atrae la mirada, pero la deslumbra con tal exceso que no le permite ver: 'De una altura de dos metros y un ancho de tres, la joya monstruosa, redondeada en forma de elipse, emitía, bajo los rayos del pleno sol, reflejos casi insoportables, que la ornaban de relámpagos dirigidos en todos los sentidos'".

Roussel propone, pues, a continuación de la exposición sincrónica de las maravillas, la historia secreta que su juego representa. De aquí una "segunda navegación" en torno a los objetos, escenas y máquinas que ya no son más tratados

como un juego maravilloso del espacio, sino como un relato aplastado en una figura única, fija (o de escaso alcance temporal) e indefinidamente repetible: lenguaje de nivel 2, encargado de restituir a los signos el significado, a lo simultáneo la sucesión que el fija, a la iteración el acontecimiento único que repite. Esta segunda navegación es un periplo en torno al continente entero (en las *Impressions d'Afrique*), o cabotaje alrededor de cada figura (en *Locus Solus*). Cada elemento de las escenas, en ese tiempo recobrado, se ve repetido en su lugar y con su sentido; nos enteramos, por ejemplo, de que el enano tuerto del altorrelieve es un bufón de la corte, a quien su rey, al morir, confió un secreto que se remonta muy lejos en la historia de la dinastía, y cuyo poder está fundado sobre un bloque de oro puro y simbólico. El relato vuelve al momento inicial que lo había desencadenado, recupera la imagen que se erigía al comienzo como un blasón mudo, y dice lo que quería decir. El conjunto figura–y–relato funciona como, en otros tiempos, los textos–génesis: las máquinas o las escenificaciones ocupan el lugar de las frases isomorfas, cuyas imágenes extrañas forman un vacío en donde se precipita el lenguaje; y éste, a través de un espesor de tiempo a veces inmenso, vuelve a él con un cuidado meticuloso, formando el *tiempo hablado* de esas formas sin palabras. Este tiempo y ese lenguaje repiten la figura epónima, dado que la explican, la retrotraen a su acontecimiento primero y la devuelven a su estatura actual. Pero se puede decir también (y esto no se encontraba en los textos–génesis) que la máquina repite el contenido del relato, que lo proyecta hacia adelante, fuera del tiempo y del lenguaje, según un sistema de traducción que triunfa sobre la duración y las palabras. El sistema es, pues, reversible: el relato repite la máquina que repite el relato.

En cuanto al deslizamiento del sentido (fundamental aunque aparente, en las frases isomorfas) está oculto ahora en el interior de las máquinas, cuya configuración está organi-

zada en secreto por una serie de palabras epónimas, que las máquinas repiten de acuerdo con las leyes del Procedimiento. Las máquinas de Roussel son, pues, bifurcadas y doblemente maravillosas: repiten, en un lenguaje hablado y coherente, otro que es mudo, roto y destruido; repiten también, en imágenes sin palabras e inmóviles, una historia con su largo relato: sistema ortogonal de repeticiones. Están situadas exactamente en la articulación del lenguaje, punto muerto y viviente: son el lenguaje que nace del lenguaje abolido (de la poesía, en consecuencia); son las figuras que se forman en el lenguaje antes del discurso y las palabras (poesía igualmente). Más allá y más acá del que habla, son el lenguaje que rima consigo mismo: repitiendo lo que, del pasado, vive aún en las palabras (matándolo por la figura simultánea que se forma), repitiendo todo lo silencioso, muerto, secreto, en lo que se dice (y haciéndolo vivir en una imagen visible). Rima que se hace eco alrededor del momento ambiguo en que el lenguaje está a la vez muerto y mata, es resurrección y aniquilación de sí mismo; acá, el lenguaje vive de una muerte que se mantiene en la vida, y su vida misma se prolonga en la muerte. Es, en este punto, la repetición–reflejo en donde la muerte y la vida remiten una a la otra y se cuestionan en conjunto. Roussel inventó máquinas de lenguaje que no tienen, sin duda, fuera del procedimiento, ningún secreto que no sea el de la relación secreta y profunda que todo lenguaje mantiene, disuelto, retoma y repite indefinidamente con la muerte.

La confirmación de esto se encuentra, y de una manera fácilmente descifrable, en la figura central de *Locus Solus*; Canterel explica allí un procedimiento, y esta vez no se puede dejar de reconocer ya no *el* procedimiento, sino la relación de éste con el conjunto del lenguaje de Roussel: el procedimiento del procedimiento. "Trabajando durante mucho tiempo sobre los cadáveres sometidos al frío requerido,

el maestro, después de numerosos ensayos, terminó descubriendo por una parte el *vitalio*, y por la otra la *resurrectina*, sustancia rojiza a base de eritrita que, inyectada en solución líquida en el cráneo de un difunto, por una apertura practicada a un costado, se solidificaba espontáneamente y ceñía al cerebro por todos lados. Bastaba entonces con poner un punto de esa envoltura interior en contacto con el vitalio, metal de color pardo y fácil de introducir, como un tubito corto, por el orificio de la inyección, para que los dos nuevos cuerpos, inactivos uno sin el otro, generasen en el instante mismo una poderosa corriente eléctrica que, al penetrar en el cerebro, vencía la rigidez cadavérica y dotaba al sujeto de una vida ficticia impresionante." Volveré más adelante sobre la eficacia resurrectora de estos productos: por ahora me limitaré a hacer una observación: la receta de Canterel entraña *dos* productos, que son inoperantes por sí solos. El primero, del color de la sangre, queda en el interior del cadáver, cuya pulpa desintegrable envuelve con una dura corteza. Una vez rígido, tiene la dureza de lo muerto; pero preserva y mantiene en esta muerte que dobla con repeticiones eventuales: no es la vida recobrada, sino la muerte envuelta como muerte. En cuanto al otro, viene del exterior y aporta al secreto caparazón la vivacidad del instante: con él comienza el movimiento y el pasado retorna, descongela a la muerte en el tiempo y repite al tiempo en la muerte. Inmiscuida entre la piel y el cuerpo, como una cera imperceptible, un vacío sólido, la *resurrectina* tiene la misma función que tienen, entre el lenguaje de superficie y las palabras epónimas la repetición, las rimas, las asonancias, los metagramas: es la invisible profundidad del lenguaje de Roussel que, verticalmente, comunica con su propia *destrucción mantenida*. El tubito horizontal del *vitalio*, portador de tiempo, funciona como el lenguaje del segundo nivel: es el discurso lineal del acontecimiento que se repite, la lenta palabra curva del retorno. Como si Roussel, antes de su muerte y en una obra

donde precisamente utilizaba el procedimiento, la hubiera resucitado de antemano, gracias a todas esas figuras de muertos vivientes o, más exactamente, gracias a todos esos cuerpos que flotan en un espacio neutro en donde el tiempo se hace eco alrededor de la muerte, como el lenguaje alrededor de su destrucción.

En su funcionamiento fundamental las máquinas de Roussel hacen pasar toda palabra por el momento absoluto de la abolición, para volver a encontrar al lenguaje desdoblado de sí mismo —y sin embargo semejante a sí mismo— en una imitación tan perfecta que sólo entre ella y su modelo pudo deslizarse la delgada hoja negra de la muerte. De aquí la esencia imitativa (teatral en su espesor mismo, y no solamente en su presentación) de todos los "prestigios" que se muestran en la plaza de Ejur o en el jardín del Solitario: el virtuosismo del pequeño Bob Boucharessas está acechado por el mismo desdoblamiento mortal que tienen las escenas presentadas en las cámaras frías de Canterel; aquí y allá la vida se repite trascendiendo su límite. El niño imitaba cosas muertas; el muerto tratado por Canterel imita su vida: reproduce, "con estricta exactitud, los menores movimientos realizados por él durante los minutos notables de su existencia... Y la ilusión de la vida era absoluta: movilidad de la mirada, funcionamiento continuo de los pulmones, palabras, diversos gestos, marcha, nada faltaba".

Es así que los efectos de doble no dejan de multiplicarse: las palabras epónimas, repetidas dos veces (la primera vez en la escena de la máquina, de la proeza, la segunda vez en su explicación o en su comentario histórico); las maquinarias repetidas en el segundo discurso, según la sucesión de tiempo; el relato mismo repetido a su vez por la maquinaria que, al volverlo de nuevo actual, duplica el pasado (y a menudo en una serie indefinida) y desdobla al presente por la imitación exacta que da de la vida: sistema proliferante de rimas, en el cual las sílabas no son las únicas en repetirse,

sino que también lo son las palabras, el lenguaje entero, las cosas, la memoria, el pasado, las leyendas, la vida, todos separados de y aproximados a sí mismos por la grieta de la muerte. Hay que oír lo que dice Roussel: “El procedimiento, en definitiva, se emparenta con la rima. En ambos casos hay una creación imprevista que se debe a combinaciones fónicas: es esencialmente un procedimiento poético”. Poesía, partición absoluta del lenguaje que lo restituye idéntico a sí mismo pero del otro lado de la muerte; rimas de las cosas y del tiempo. Del eco fiel nace la pura invención del canto.

Es esto lo que demuestran, en la llanura de Ejur, Stéphane Alcott y sus seis hijos. Seis hijos, todos de una flacura esquelética, que se instalan, según una virtual arquitectura sonora, a distancias calculadas; ahuecando el pecho y el vientre, cada uno forma la cavidad de un paréntesis: “Formando una bocina con las manos, el padre, con timbre sonoro y grave, gritó su propio nombre en dirección al mayor. En seguida, a intervalos desiguales, las cuatro sílabas de Stéphane Alcott fueron repetidas sucesivamente desde los seis puntos del enorme zigzag, sin que los labios de los figurantes se hubieran movido en lo más mínimo. Luego, pasando de la palabra al canto, Stéphane emitió unas fuertes notas de barítono que, resonando con libertad en los diferentes codos de la línea, fueron seguidas de ejercicios de vocalización, de trinos, de fragmentos de arias y de alegres refranes populares, recitados por partes.” (Uno cree oír esos fragmentos de palabras ya hechas que el procedimiento de Roussel se encarga de repetir como eco en el espesor de su lenguaje.) Y por obra del maravilloso poder de repetición que se oculta en las palabras, el cuerpo de los hombres se transforma en sonoras catedrales.

Sin duda, el eco más estrepitoso es también el que menos se oye. La imitación más visible es la que escapa más fácilmente a la mirada.

Todos los aparatos de Roussel —maquinarias, figuras de

teatro, reconstrucciones históricas, acrobacias, pases de prestidigitación, combinaciones, artificios— son, de un modo más o menos claro, con mayor o menor densidad, no sólo una repetición de sílabas ocultas, no sólo la figuración de una historia que debe ser descubierta, sino una imagen del procedimiento mismo. Imagen invisiblemente visible, perceptible pero no descifrable, dada en un relámpago y sin lectura posible, presente en una irradiación que rechaza la mirada. Es claro que *las máquinas de Roussel son identificables con el procedimiento* y, sin embargo, esa claridad no habla por sí misma; ella sola no puede ofrecer a la mirada nada más que el mutismo de una página en blanco. Para que en este vacío aparezcan los signos del procedimiento ha sido menester el texto póstumo, que no añade una explicación a las figuras visibles, pero que deja ver lo que en ellas irradiaba ya, atravesaba soberanamente la percepción y la enceguecía. El texto de después de la muerte (que, por instantes, da impresión de ser el resultado de una espera decepcionada, de algo así como un despecho porque el lector no vio lo que *allí* estaba) estaba prescrito necesariamente desde el nacimiento de esas máquinas y esas escenas fantásticas, dado que éstas no podían ser leídas sin él y porque Roussel nunca quiso ocultar nada. De aquí la frase inicial de la revelación: "*Siempre* tuve la intención de explicar cómo escribí algunos de mis libros".

En *Impressions*, en *Locus Solus*, en todos los textos del "procedimiento", por debajo de la técnica secreta del lenguaje se oculta otro secreto, visible e invisible como ella: una pieza esencial del mecanismo general del procedimiento, el peso que fatalmente arrastra las agujas y las ruedas: la muerte de Roussel. Y en todas esas figuras que cantan la repetición indefinida, el gesto único y definitivo de Palermo se encuentra inscrito como un futuro va presente. En todos esos latidos sordos que se responden como un eco en los corredores de la obra, es posible reconocer el avance metronómico de un acontecimiento cuya promesa y necesidad se repiten

a cada instante. Y así se rencuentra en toda la obra de Roussel (y no sólo en el último texto) una figura combinada del "secreto" y de lo "póstumo": cada línea está aquí separada de su verdad —no obstante *manifiesta*, puesto que *no oculta*— por ese vínculo con la muerte futura que remite a la revelación póstuma de un secreto ya visible, ya presente a plena luz. Como si la mirada, para ver lo que hay que ver, tuviera necesidad de la presencia desdoblante de la muerte.

Mostrar el Procedimiento en esta invisible invisibilidad que irradia a través de todas las figuras de las *Impressions* y de *Locus Solus* es una tarea inmensa que será menester emprender algún día; aunque trozo por trozo, cuando la obra de Roussel y sus circunstancias sean más conocidas. Como ejemplo, he aquí nada más que una máquina (el telar de Bedú) y, en su ceremonia general, las primeras figuras del banquete de los Incomparables.

Me sorprendería mucho de que en esta fiesta se hubiera dejado algo librado al azar (salvo, por supuesto, la entrada en el sistema de las palabras inductoras). Dejemos de lado, entre los nueve capítulos que forman la parte "a explicar" de las *Impressions*, los dos primeros y el último, que narran el castigo de los condenados y la prueba de los Montalescot. Entre el tercero y el octavo los náufragos sin igual realizan por turno sus proezas liberadoras. Pero ¿por qué el gusano citarista figura en la misma serie de la jovencita Fortuna? ¿Por qué los hombres-eco con los fuegos artificiales? ¿Por qué Adinolfa la patética sigue en la misma procesión al hombre que toca aires folklóricos sobre su tibia amputada? ¿Por qué este orden y no otro? El agrupamiento de las figuras en series (señaladas por los capítulos) tiene sin duda un sentido.

Es posible, creo, reconocer en la primera falange (capítulo III) *las figuras del azar dominado*. Dominado bajo la forma de la dualidad: dos juglares simétricos (uno de los cuales es zurdo) forman imágenes en espejo a cada lado

de una cortina de balas que se tiran uno al otro. El azar dominado según la regla de un juego (figura 2: un grupo de gatitos dividido en equipos iguales aprendió a jugar al marro). Dominado por el desdoblamiento de la imitación (figura 3: el niño que presenta un doble de los objetos heteróclitos). Ahora bien, este azar es al mismo tiempo inagotable riqueza (figura 4: la muchacha disfrazada de diosa Fortuna); pero "de todos modos, hay que saber manejarlo", decía Roussel: de aquí la figura 5 y el tirador que, a golpes de fusil (Gras) separa la clara y la yema de un huevo. El azar, en realidad, sólo es vencido por un saber discursivo, una mecánica capaz de prever las suertes, de superarlas y vencerlas (figura 6: el espadachín de metal que para las fintas más imprevistas e infiere golpes sin réplica). Entonces será posible alcanzar seguramente una gloria que es, sin embargo, azarosa (figura 7: el niño arrebatado por el águila gracias a su propia astucia y al precioso animal que él sacrificó). Esta gloria del azar vencido está representada por tres instrumentos: uno utiliza las variaciones de la temperatura (¿qué puede ser más imprevisible? Cf. Canterel, el mazo volante y el régimen de vientos) para componer música, otro utiliza lápices imantados para descubrir piedras y metales preciosos, el tercero los estremecimientos de un gusano adiestrado para ejecutar melodías sobre una especie de clepsidra (figuras 8, 9, 10). Es la primera etapa del procedimiento: recibir, en lugar de suprimir, el azar del lenguaje para encuadrarlo en sus rimas, preverlo y construirlo, descubrir sus tesoros y, por sus mínimas ranuras, gota a gota, dejar que el canto se derrame. Las ondulaciones del gusano (*ver*), al liberar tal o cual gotita de la masa de agua en donde ha estado inmerso, gotita que al caer produce una nota coherente, ¿no es exactamente igual a la oscura elección de palabras en el flujo del lenguaje, palabras que, aisladas, proyectadas fuera de su sonido primero y vibrando junto a otras, forman una máquina feérica? Y en la figura doble, reflejada

en espejo y unida, por el rápido trayecto de las balas con el gusano (*ver*), de donde se desgranan las gotas–sílabas de un lenguaje polifónico, se vuelve a encontrar la curva misma del procedimiento, tal como se la describe exactamente en *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, desde "las letras de blanco" hasta la dispersión de los versos (*vers*) de Hugo en perlas futuras (la detestable asimilación del gusano–lombriz [*ver*] con las líneas rimadas [*vers*] de Hugo es practicada por Roussel en su texto póstumo, y es conocida la identidad de Hugo–Roussel, sobre la cual fue construido el poema *Mon âme*).

Me parece que el capítulo VI (segunda falange) *es el canto del lenguaje doble* (Carmichaël apuntador de Talou, figura 11), del lenguaje que repite la historia (la conferencia ante los retratos, figura 12) o las cosas (demostración de ciencias naturales, figura 13). Este lenguaje tiene el extraño poder de desdoblar al sujeto eme habla, haciéndole pronunciar varios discursos a la vez (figura 14, el hombre–tronco y orquesta; figura 15, Ludovic, el cantante de boca múltiple). Pues es capaz de desplegarse en un automatismo puro, por encima y por debajo de la reflexión (figura 16, el decapitado parlante; figura 17, la tibia–flauta) haciendo hablar a lo que no habla (figura 18, el caballo parlanchín: fisura 19, los dominós, las barajas y las monedas, cuya simple distribución espacial, de acuerdo con un azar preparado, figura una imagen, así como las palabras epónimas forman un relato), confiriendo a la palabra humana una amplitud, una fuerza nunca conocidas antes (figura 20: el megáfono fantástico) y una capacidad de desdoblamiento teatral, donde la imitación es idéntica a la vida que imita (Adinolfa, la célebre actriz, derrama hasta entre bastidores "sus lágrimas límpidas y abundantes", figura 21).

¿Es menester ver en la tercera serie (capítulo V) el teatro (figura 22) y su fracaso (la bailarina–trompo con su latigazo — figura 23, y Carmichaël con su laguna en la memo-

ria — figura 24) ? ¿Fracaso de esos dobles que no son, sin embargo, dobles ("Doublures" = actor sustituto y forro)? No estoy seguro. La canción siguiente, en todo caso, celebra el triunfo del procedimiento: la victoria de la rima creadora de música (eco polifónico de los hermanos Alcott — figura 25), victoria de la sílaba minúscula que se expande, por el procedimiento, en un relato feérico (son las pastillas de Fuxier que, arrojadas al agua, se diluyen en imágenes coloreadas — figura 28), victoria de las palabras que, lanzadas como un fuego de artificio por encima de la sombra del procedimiento, iluminan el cielo negro con una floración simétrica e inversa de la precedente (el fuego de artificio de Luxo). En medio de estas máquinas eficaces, Sirdah, la ciega, se cura: sus ojos se abren y ve (figura 26).

Querría detenerme ahora en la figura que sigue inmediatamente a esta iluminación. No por ser el secreto revelado, sino porque entre todas las máquinas de las *Impressions*, y creo que también de *Locus Solus*, es la que presenta el isomorfismo más patente con el Procedimiento.

El ingeniero Bedu instaló en las orillas del Tez un "telar con ábales" (*métier à aubes*) (él hace una referencia silenciosa —y lo sabemos por el texto póstumo— a un trabajo que exige levantarse al alba. Encarnizamiento de Roussel). De noche sus varillas de metal brillan, iluminadas por el ojo redondo de un faro: sobre el fondo de sombra surgen "todos los detalles de la sorprendente máquina hacia la cual convergen todas las miradas", y, en primer lugar, la mirada nueva de Sirdah. Diez páginas de detalles que constituyen una excepción, al parecer, a la regla de la brevedad, diez páginas durante las cuales funciona una máquina bastante trivial, construida a partir de los artículos *Jacquard**, *Métier*** y *Tisser**** del Diccionario Larousse Ilustrado en siete volú-

* Máquina de tejer (lleva el nombre de su inventor: M. Jacquard).

** Telar y oficio.

*** Tejer.

menes. Diez páginas sin sorpresas, salvo dos o tres detalles mecánicamente imposibles (estas dificultades se resuelven sin problemas en el interior de un cofre misterioso) que señalan la inserción del Procedimiento en la maquinaria tradicional del hilado: ¿acaso él también no irrumpe en la estructura habitual de la escritura? Es el río que alimenta el movimiento del telar (como el flujo del lenguaje con sus encuentros, sus casualidades, sus frases hechas, sus confluencias, alimenta indefinidamente los mecanismos del procedimiento); las paletas se sumergen en el agua, a veces profundamente, a veces en la superficie, y el movimiento de las aspas determina, por un sistema de hilos muy complicado, que escapa a la visión, el juego de innumerables bobinas con carretes que tienen sedas con todos los colores del arco iris; el *hilo* del agua hace nacer por encima suyo el movimiento de otros hilos, multicolores, distintos y ágiles, cuyo entrecruzamiento habrá de formar la tela; este juego de hilos es también un juego de palabras en el cual se manifiesta, como por referencia a sí, el deslizamiento de sentido que sirve de hilo conductor para pasar de las frases hechas del lenguaje–río, a la tela apretada y densa de imágenes de la obra. Otra innovación de esta máquina: Roussel–Bedu atribuye a la espontaneidad de las lanzaderas (que funcionan por fin "totalmente solas", por primera vez desde Aristóteles) el trabajo que Jacquard había confiado a las arcadas, a los tubos y al cartón perforado: pues las lanzaderas funcionan como palabras inductoras. Al obedecer a "un programa" oculto, la lanzadera designada abandona en el momento necesario su alvéolo, se instala en una casilla receptora y retoma su punto de partida dejando detrás suyo el conducto transversal. Así, en el procedimiento, las palabras predestinadas surgen como espontáneamente de su frase originaria, atraviesan el espesor del lenguaje, se vuelven a encontrar del otro lado —de donde regresan en el otro *sentido*— y, por detrás de ellas, sus huellas coloreadas vienen a enroscarse, a su vez,

en torno al eje del relato. Es menester observar que la elección de las lanzaderas está impuesta por las paletas; pero el movimiento de las paletas está determinado por las necesidades del dibujo y el trayecto futuro de las lanzaderas: misteriosa envoltura del tiempo, engranaje complejo de lo automático sobre lo querido, de la casualidad sobre la finalidad, mezcla de *lo encontrado* y *lo buscado*, cuyas nupcias se dan en el interior de ese cofre ovalado, negro, nunca abierto y, sin embargo, “destinado a mover el conjunto” y que está suspendido entre río y tela, entre aspas y lanzaderas, entre hilo e hilo. Cerebro de una máquina de tejer el lenguaje, que se parece extrañamente a un ataúd. ¿Está allí la muerte, sirviendo de puesto de relevo, equidistante del río y del diseño, del tiempo y de la obra? No es posible saberlo; todo está hecho para ser visto en esta máquina (la imagen entretejida aparece en el *anverso*, así como el relato obtenido mediante el procedimiento no se muestra en el reverso), salvo ese cofre que hasta el fin seguirá cerrado.

La tela que está ante los ojos de los espectadores representa la historia del Diluvio o (figura inversa de la máquina: agua no dominada, flujo que invade el mundo, impulsando hacia las cimas de las montañas a los “desdichados condenados”, como tal vez los azares formidables del lenguaje amenazan también a quienes no los dominan). El telar con paletas es lo contrario de ese destino crepuscular; muestra él mismo lo que es al dibujar el Arca —nave reconciliada, soberanía del procedimiento, lugar en donde todos los seres del mundo vuelven a encontrar, junto con sus semejantes, su parentesco: “Tranquila y majestuosa en la superficie de las olas, el Arca de Noé levanta muy pronto su silueta regular y sólida, complementada con sutiles personajes que van de un lado a otro en medio de un nutrido zoológico”. La máquina (reproducción sorda del procedimiento) reproduce una imagen cuyo símbolo sobrecargado la designa también en su semejanza con el procedimiento; y lo que ella muestra al espectador,

en una imagen muda pero distinta, es lo que es en el fondo: un arca sobre el agua. El círculo es perfecto, como es perfecto el gran ciclo de las auroras (*aubes*), de las mañanas y de las paiabras que, cada cual por su parte, se sumergen en la corriente del lenguaje y abrevan en ella sin ruido el encantamiento de los relatos. "Su número, el escalonamiento de sus estaturas, el aislamiento o la simultaneidad de las zambullidas cortas y durables, proporcionan una elección infinita de combinaciones que favorecía la realización de las concepciones más audaces. Se hubiera podido creer en la existencia de un instrumento mudo que hiciera sonar o arpegeara acordes, a veces escuálidos, a veces prodigiosamente tupidos, cuyo ritmo y armonía se renovaban sin cesar... El aparato entero, notable desde el punto de vista de la disposición y la lubricación, funcionaba con una perfección silenciosa, dando la impresión de una pura maravilla mecánica." ¿Qué es, pues, ese ruido extraño, perfecto hasta el punto de que no se lo oye, esa armonía muda, esas notas superpuestas que ningún oído podría percibir? Sin duda es ese ruido el que, en el fondo del lenguaje de Roussel, hace resonar lo que no se llega a oír. Sin duda es algo así como la visibilidad invisible del procedimiento, cuyo mecanismo riguroso forma la filigrana de todas esas máquinas maravillosas e imposibles.

Fabricadas a partir del lenguaje, las máquinas son esta fabricación en acto; son su propio nacimiento repetido en ellas mismas; entre sus tubos, sus brazos, sus ruedas dentadas, sus sistemas metálicos, el ovillo de sus hilos, guardan el procedimiento dentro del cual están guardadas. Y lo vuelven así presente sin retroceso. Éste está dado fuera de todo espacio, pues es para sí mismo su propio lugar; su morada es su envoltura; su visibilidad lo esconde. Era muy natural que se haya pensado, ante estas formas contorneadas, y estos mecanismos inútiles, en un enigma, una cifra y un secreto. Hay, en torno a estas máquinas y en ellas, una noche empe-

cinada: uno siente que esa noche las escamotea. Pero esa noche es una especie de sol sin radiación ni espacio: su luz está tallada exactamente en estas formas, constituyendo six ser mismo, y no su apertura hacia una mirada. Sol encerrado y suficiente.

Para que toda esta maquinaria fuera legible no hacía falta una cifra, sino una especie de corte retroactivo, que diera espacio a la mirada, que hiciera retroceder esas figuras mudas sobre un horizonte y las ofreciera en un espacio. No hacía falta algo *más* para comprenderla, sino algo *menos*: una apertura por donde la presencia de ellas trastabillara y reapareciera del otro lado. Era menester que fueran dadas en un doble idéntico a sí mismas, del cual están, sin embargo, separadas. Era menester la ruptura de la muerte. La única *llave* es ese *umbral*.

Y efectivamente vemos reaparecer a estas máquinas semejantes y desdobladas en el texto póstumo. Por una extraña reversibilidad, el análisis del procedimiento tiene la misma configuración de las máquinas mismas. *Comment j'ai écrit certains de mes livres* está construido como la exposición de las figuras en las *Impressions* o en *Locus Solus*: por lo pronto, el mecanismo cuyo principio y evolución son presentados como omnipresentes, una serie de movimientos que funcionan por sí solos, arrastrando al autor a una lógica en la cual él es más el momento que el sujeto ("El procedimiento evolucionó y yo terminé por tomar una frase cualquiera..."). Después, en una segunda navegación, el procedimiento es retomado en el interior de un tiempo anecdótico y sucesivo, que se inicia con el nacimiento de Roussel y termina con un retorno a ese procedimiento en relación con el cual la vida del autor se muestra a la vez como envuelta y envolvente. Y es a él que Roussel confía finalmente la repetición de su propia existencia en una gloria póstuma —exactamente como corresponde a las máquinas el doblar indefinidamente el pasado en una reproducción sin fallas más allá

del tiempo. "Al concluir esta obra vuelvo sobre el sentimiento doloroso que siempre experimenté al ver que mis obras chocan con una incomprensión hostil casi general... Y a falta de otra cosa me refugio en la esperanza de que tal vez alcance una cierta difusión póstuma con mis libros."

El último libro de Roussel sería, pues, la última de sus máquinas, la máquina que, abarcando y repitiendo en su mecanismo a todas las que él describió y puso en movimiento, hace visible el mecanismo que las hizo nacer. Pero hay una objeción: si las máquinas no muestran su maravillosa aptitud para repetir como no sea recubriendo palabras y frases imperceptibles, ¿no hay en el texto póstumo un lenguaje oculto que diría algo distinto de lo que dice, que postergaría la revelación para más adelante? Creo que se puede decir que sí y que no. Si *Comment j'ai écrit certains de mes livres* hace visible el procedimiento, es efectivamente porque está adosado a otra cosa, del mismo modo que el mecanismo del telar no podría desplegarse ante los ojos del espectador sino en la medida en que estaba sostenido por y contenido en el cofre rectangular y negro. Esa "otra cosa", ese lenguaje subyacente, visible e invisible en el texto "secreto y póstumo", es el secreto de que debe ser póstumo, y de que la muerte desempeña en él la función de palabra inductora. Y es por tal razón que, después de esta máquina, no puede haber ninguna otra: el lenguaje oculto en la revelación sólo revela que más allá no hay más lenguaje y que lo que habla silenciosamente en ella es ya el silencio: la muerte está agazapada en ese lenguaje último que, al abrir finalmente el ataúd esencial del telar, sólo encuentra el vencimiento de su plazo.

La última proeza de las *Impressions* es la de Louise Montalescot. Tan sólo ella, cuando los otros arriesgan su libertad, osa arriesgar la vida. A menos que logre (es la única posibilidad de *supervivencia*) una prodigiosa imitación de la vida. Louise elige, con el propósito de producir un doble exacto, el más complejo y frágil de los paisajes: un amanecer

en el bosque (también esto, después de todo, es un *métier à aubes* = telar con paletas / trabajo de auroras). “En la tierra grandes flores azules, amarillas o carmesíes, resplandecían entre el musgo. Más lejos, a través de los troncos y los ramajes, el cielo resplandecía; hacia abajo, una primera zona horizontal, de un rojo sangriento, se atenuaba para dejar lugar, un poco más arriba, a una banda anaranjada que, al aclararse a sí misma, engendraba un amarillo dorado muy vivo: luego venía un celeste apenas coloreado, en el seno del cual refulgía, hacia la derecha, una última estrella demorada.” Entre la barra de sangre que enrojece la línea del horizonte marcando el límite de la tierra, y el cielo claro de la única estrella, en esta distancia simbólica, Louise Montalescot debe realizar su obra maestra. Y lo logra, por supuesto —así como también logra reproducir a todo el grupo de los que habían venido a observarla (también a Roussel le encantaba imitar a la gente que lo rodeaba): “Las felicitaciones más efusivas se prodigaron a Louise, conmovida y radiante”; y al anunciarle que se ha salvado, se le transmite “la plena satisfacción del emperador, maravillado por la forma perfecta en que la joven cumplió con todas las condiciones estrictamente impuestas por él”. Pero en el reino en donde Roussel vive solo no hay emperador, ni nadie se maravilla, ni se conceden gracias. Y la perfecta máquina se repetirá en la muerte.

Roussel, no es posible dudarlo, es pariente cercano de todos los inventores, acróbatas, cómicos, ilusionistas, que forman la pequeña colonia de cautivos de Talou, pariente próximo sobre todo del universal Martial, que reina en el jardín de *Locus Solus*. Es el ingeniero siempre alerta de estas máquinas de repetición. Pero también es esas máquinas mismas.

Ya es tiempo de volver a leer *Mon âme*, el poema que Roussel escribió a los diecisiete años (en 1894) y que publicó inmediatamente después de *La Doublure* con el título cam-

biado de *L'Ame de Victor Hugo*: "Mi alma es una raíz extraña, en donde combaten el fuego, las aguas..."

Resulta curioso comparar esta maquinaria precoz con otra más tardía, en la cual se componen, de acuerdo con una unidad semejante, el agua y el fuego. En el jardín de Canterel, en el extremo de una elevada explanada, un gigantesco pozo hace refulgir como un diamante la mezcla maravillosa que contiene: un agua en la cual cada partícula, por obra de una luminosidad que le es interior, brilla como la mica al sol: íntima fusión de la fluidez y del esplendor, del secreto y del relámpago, dado que, desde lejos, sólo se la puede divisar como un chisporroteo que atrae la mirada pero también la encandila, mientras que de cerca se la ve sin dificultad, como si estuviera dotada de una transparencia que nada oculta. En ese recinto de cristal descubrimos el microcosmos de las invenciones de Roussel: una humanidad instrumental, con la cabellera sonora de Faustina, la animalidad domesticada de los hipocampos corredores, la resurrección mecánica de los muertos con la cabeza habladora de Danton, las escenas que se abren como flores japonesas, el elemento de la supervivencia sin término con el *aqua micans*, y por último la figura donde el aparato se simboliza a sí mismo: el licor amarillo que se solidifica como un sol.

La usina del Alma, por su parte, es un curioso subterráneo que permanece a cielo abierto. Con todo un pueblo de admiradores, Roussel se asoma en el borde de ese pozo gigantesco, y mira así, por debajo de sí, a sus pies, el hueco abierto e incendiado de su cabeza, su cerebro:

Sobre el fondo del abismo
mi cuerpo vuelve a asomarse,
lamido por la sublime llama
que se eleva de mi cerebro.

De esta cabeza cortada (como lo será la de Gaizduh o la de Danton), de ese cerebro abierto (como lo será el diaman-

te de Canterel), pero que sigue a sus pies, Roussel ve ascender todo un lenguaje líquido e incandescente, que los obreros forjan sin descanso, en esas tierras altas en donde se abre la boca de la mina. Allí el metal se enfría, toma forma entre las manos ágiles; el hierro se convierte en verso; la ebullición se pone a rimar.

Con los reflejos sobre sus rostros
del hogar amarillo, rojo y verde,
apresan en la superficie
los versos ya casi formados.

Penosamente recoge cada uno
el suyo con su pinza de hierro
y lo remata sobre el borde del pozo
golpeando con infernal estruendo.

La inspiración, paradójicamente, viene de abajo. En esa corriente subyacente de las cosas, y que licua el suelo firme, se descubre un lenguaje anterior al lenguaje: elevado hasta la altura de trabajo, hasta los obreros que van y vienen como las lanzaderas entre los hilos de la cadena, está preparado para transformarse en un hierro sólido y memorable, el hilo de oro de un tejido sagrado. En el fondo duermen las imágenes que habrán de nacer, serenos paisajes sin mundo:

Un bello atardecer se apacigua
sobre un lago de reflejos granates,
una pareja joven, bajo el follaje,
se sonroja a la puesta del sol.

Y es así que Faustine, la bailarina acuática, sueña en el fondo del diamante: “Una mujer joven, graciosa y delicada, cubierta con una malla color carne, estaba de pie contra el fondo y, completamente inmersa, adoptaba varias poses lle-

nas de encanto estético, balanceando suavemente la cabeza".

La forja del alma necesita alimento: el carbón, fuego negro y sólido, es traído en barcos que provienen de los países más lejanos. De aquí un entrecruzamiento de mástiles, de vagones, de velas, de forjas, de chimeneas y de sirenas, de agua verde, de metal rojo y blanco. Y el alma–hogar, cabeza voraz y vientre abierto, absorbe todo lo que se vierte en ella. Canterel, ingeniero soberano del alma–cristal, depositó con una atención calculada, en ese almacén refulgente y fresco, a los ludiones, al gato desollado, al encéfalo raspado de Danton, al *sauternes* solar, a los jaeces verticales de los hipocampos y, no sin dificultades, a la miedosa Faustine. No alimentos para triturar, sino flores que se van a abrir.

Las diferencias saltan a los ojos. El diamante de *Locus Soins* es totalmente aéreo, está como suspendido en el aire; su lozanía es perfecta, como una promesa de supervivencia, aunque ya inquietante: el frío de la muerte, ¿no se ha deslizado ya aquí, ese frío que volveremos a encontrar en seguida en la heladera de cadáveres? A ras del suelo, el Alma primera es sofocante: el carbón, el fuego al rojo, la fundición pesada se mezclan en un foco amenazador aunque fecundo; todo es pesado en estos materiales brutos. Todo es sin peso y claro en el cristal; el agua maravillosa (aire y bebida, alimento absoluto) es una especie de carbón transparente, disuelto y ya sin sustancia: llama pura, gas liviano, diamante tan leve como el agua, es el motor sin movimiento e inagotable de una vida que, en efecto, no tendrá que alcanzar su fin. Lo que allí se arroja flota, o baila, o sigue sin esfuerzo la alternancia graciosa del ascenso y el descenso. El que la bebe se embriaga ligeramente. Es a la vez expansión pura y reserva total. Ella cuenta el encantamiento de un espacio donde florecen sin esfuerzo ni tumulto figuras que tienen movimientos silenciosos, repetidos sin fatiga, y en los cuales el alma encuentra el reposo del tiempo.

En cambio, la forja era ensordecedora: martillos, golpes

sobre hierro, furgones, "ruido del cañón que ensordece". El cristal de Canterel hubiera sido perfecto silencio de no haber estado ornado, por añadidura, de una música apenas perceptible que, se podría creer, es la de su luz interior: "Poco a poco, al aproximarse a él, se percibía una vaga música, maravillosa como efecto, que consistía en una extraña serie de trinos, de arpegios, de escalas ascendentes y descendentes", como si el agua misma fuera sonora.

Se tiene la impresión de que, al emerger del suelo en donde estaba primeramente soterrada, la pesada maquinaria de la mina, sin cambiar en nada su disposición ni el sentido de su mecanismo, se ha vuelto seria, ligera, transparente, musical. Los Valores se han invertido: el carbón se transforma en agua espejeante, la brasa en cristal, la fusión en frescura, lo negro en luz, el tumulto en armonía. El trabajo desordenado del hormiguero se ha sosegado, todos los movimientos giran, a partir de ahora, sin chirridos, en torno a un eje que no se ve, gran ley interior y silenciosa. Prisa y empujones se han dormido para siempre en la ceremonia de las repeticiones. La tierra se ha convertido en éter. Es tal vez este cambio —o alpo de este orden— lo que Roussel designa con esta frase: "Por último, hacia los treinta años, tuve la impresión de haber encontrado mi camino gracias a las combinaciones de palabras de las que hablé".

Y luego, todas esas hermosas máquinas aéreas: está el cristal, las paletas, el mazo volante, la gota de agua aérea, el águila y el niño, la palma con memoria, el fuego artificial, los racimos de uvas luminosas, los vapores esculpidos, el metal irisado, las balas de los junglares gemelos y tantas otras, vendrán, de acuerdo con un ciclo que les es propio, a posarse en tierra. Y no volverán a encontrar el desorden flamígero de la mina, sino un jardín sobrio y helado, como el jardín donde Canterel conserva sus muertos: ese jardín es el que recorre por última vez *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Y ahí, en el momento de desaparecer, encuentran la posibi-

lidad de una nueva ascensión y llegan a ser aún más serias, máquinas de la gloria pura (pues nadie es más incrédulo que Roussel), que cumplen ciclos que, a partir de ahora, no podrán ya ser contados. Roussel evoca esta máquina eternamente reiterativa, esta forja convertida, más allá de la muerte, en cristal alado, en la estrofa añadida, después de la muerte de Hugo —ese otro yo— a la *Autre Guitare*:

¿Cómo, decían ellas,
sintiéndonos alas,
dejar nuestros cuerpos viles?
—Morid— decían ellas.

Ellas —las ligeras, las imperiosas máquinas y, en el centro de todas ellas, el procedimiento supremo, que enlaza en su cristal enceguecedor, en su tejido sin fin, en su profunda mina, el agua y el fuego, el lenguaje y la muerte.

V. LA METAMORFOSIS Y EL LABERINTO

Las maquinarias de Roussel no fabrican ser; mantienen las cosas en el ser. Su función consiste en hacer *permanecer*: conservar las imágenes, guardar la herencia y los derechos, preservar las glorias con su sol, ocultar los tesoros, registrar las confesiones, soterrar las admisiones; en una palabra, mantener dentro de una campana (del mismo modo que están dentro de una campana los cráneos de François Jules Cortier o, en *L'Etoile au Front*, la mariposa de la prefecta). Pero también —para asegurar este mantenimiento más allá de los límites— hacer *pasar*: franquear los obstáculos, atravesar los reinos, alborotar las cárceles y los secretos, reaparecer del otro lado de la noche, derrotar a los recuerdos dormidos, como lo hizo el célebre bloque de oro de Jouël, cuyo recuerdo franqueó tantos candados, silencios, conspiraciones, generaciones, cifras, y llegó a ser mensaje en la cabeza encascabelada de un bufón o una muñeca que habla sobre un almohadón. Todas estas maquinarias abren un espacio en el cierre protector que también es el de la maravillosa comunicación. Pasaje que es clausura. Umbral y llave. Los ámbitos fríos de *Locus Solus* desempeñan esta función con la parsimonia más notable: trasladar la vida a la muerte y derribar, con la única virtud (muy fácil, hay que reconocerlo) de un "vitalio", junto a la eficacia no menor de una "resurrectina", el biombo que los separa. Y todo esto con el fin de mantener una figura de la vida que obtiene el privilegio de permanecer incambiada durante un número ilimitado de representaciones. Y, protegidas por el vidrio que les permite ser vistas, al abrigo de este paréntesis transparente y helado, la vida y la muerte pueden comunicarse para seguir siendo, indefinidamente, una en la otra, una pese a la otra, lo que son.

Ese pasado que no pasa y que, sin embargo, se ahueca con tantas comunicaciones, es sin duda el que respiran todas las leyendas, el que está mágicamente abierto y cerrado, con un mismo ruido de clausura, por el único, el siempre repetido "había una vez": los relatos de Roussel, que produce la maquinaria tan compleja del lenguaje, se presentan con la simplicidad de cuentos para niños. En este mundo, fuera de alcance por el ritual verbal que lo introduce, los seres tienen, entre sí, un maravilloso poder para aliarse, para anudarse, para intercambiar murmullos, para franquear las distancias y las metamorfosis, para convertirse en los otros y seguir siendo ellos mismos. "Había una vez" descubre el corazón presente e inaccesible de las cosas, lo que no pasará porque permanece a lo lejos, en la muy cercana estancia del pasado; y en el momento en que se anuncia solemnemente, desde el comienzo, que se trata de la historia, de los días y las cosas *de una vez*, de su fiesta única, se promete a medias palabras que se repetirán *todas* las veces, cada vez que el vuelo del lenguaje, franqueando el límite, llegue a ocupar ese otro lado que es siempre el mismo. Las máquinas de Roussel, por ese mismo funcionamiento acolchado que mantiene al ser en el ser, crean, por sí mismas, cuentos: una forma de creación fantástica continuamente protegida por los bordes de boi de la fábula. En un equívoco, que torna a sus cuentos legibles en los dos sentidos (Roussel aconsejaba a los lectores incautos de las *Impressions d'Afrique* que leyeran la segunda parte antes de la primera), son las maquinarias que fabrican los cuentos y son también los cuentos que se def'enen en las maquinarias. Leiris decía excelentemente que "los productos de la imaginación de Roussel son lugares comunes quintaesenciados: por desconcertante y singular que esto sea para el público, él libaba en realidad en las mismas fuentes de la imaginación popular y la imaginación infantil... Sin duda la incomprensión casi unánime que encontró dolorosamente Roussel proviene menos de una incapacidad de alean-

zar lo universal que de esa alianza insólita de lo simple como el agua y la quintaesencia". El procedimiento produce lo ya producido, y los relatos inmemoriales engendran máquinas nunca vistas. Este discurso cerrado, herméticamente clausurado por sus repeticiones, se abre desde el interior sobre las salidas más antiguas del lenguaje y hace surgir de ellas, de repente, una arquitectura sin pasado. Es aquí, tal vez, que se hace perceptible su parentesco con Julio Verne.

Roussel mismo expresó la admiración que tenía por él: "En algunas páginas de *Viaje al centro de la tierra*, de *Cinco semanas en globo*, de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, de *De la tierra a la luna*, de *En torno a la luna*, de *La isla misteriosa*, de *Héctor Servadac*, Verne alcanzó las cimas más altas que puede alcanzar el Verbo humano. Tuve la suerte de ser recibido una vez por él en Amiens, cuando hacía mi servicio militar, y pude estrechar esa mano que había escrito tantas obras inmortales. ¡Oh, maestro incomparable, bendito seas por las horas sublimes que siempre pasé, a lo largo de mi vida, leyéndote y releyéndote sin cesar!" Y al padre de Michel Leiris le escribía en 1921: "Pídame usted la vida, pero no me pida que le preste un Julio Verne. Soy tan fanático de sus obras que me pongo celoso. Si vuelve usted a leerlo, le suplico que no pronuncie nunca su nombre ante mí, pues me parece que es un sacrilegio pronunciar ese nombre si uno no está de rodillas. Verne es, de lejos, el genio literario más grande de todos los tiempos: habrá de 'quedar' cuando todos los escritores de nuestra época estén ya olvidados". Lo cierto es que no existe una obra menos viajera, más inmóvil que la de Raymond Roussel: nada se mueve allí, como no sea esos movimientos internos que fija de antemano el espacio cerrado de una maquinaria; nada se desplaza; todo canta la perfección de un reposo que vibra sobre sí mismo y en el que cada figura se desliza tan sólo para indicar mejor su lugar y volver a él. Tampoco hay en Roussel anticipación; la invención no se abre sobre ningún futuro; es totalmente

introvertida: no tiene más función que la de proteger contra el tiempo y su erosión a una figura que sólo ella sabe mantener en una eternidad técnica, despojada y fría. La tubería, los hilos, la propagación magnética, los rayos, los efluvios químicos, los pórticos de níquel, no se han dispuesto para sostener un futuro, sino para deslizarse dentro de la delgada espesura que separa al presente del pasado, manteniendo así las figuras del tiempo. Es por tal motivo que no se trata aquí nunca de utilizar estos aparatos: el naufragio de los Incomparables, todas sus maravillas salvadas, la demostración que hacen en el curso de una fiesta, son simbólicos de esa gratuidad esencial que la soledad del jardín de Canterel habrá de subrayar aún más. Todos estos aparatos desconocidos no tienen más futuro que su repetición de espectáculo y su retorno a lo idéntico.

Esta obsesión por el retorno es lo que tienen en común Julio Verne y Roussel (el mismo esfuerzo por abolir el tiempo mediante la circularidad del espacio). En estas figuras inauditas, que ellos no cesaban de inventar, volvían a encontrar los viejos mitos de la partida, de la pérdida y del retorno, correlativos con lo Mismo que se convierte en Otro y con lo Otro que era en el fondo lo Mismo, el de la recta prolongada al infinito que es también círculo idéntico.

Aparatos, puestas en escena, andamiajes, proezas, ejercen en Roussel dos grandes funciones míticas: *unir* y *recuperar*. Unir los seres a través de las dimensiones más grandes del cosmos (la lombriz y el músico, el gallo y el escritor, la miga de pan y el mármol, los tarots y el fósforo); unir los incompatibles (el hilo de agua y el hilo de tela, el azar y la regla, la incapacidad y el virtuosismo, las volutas de humo y los volúmenes de una escultura); unir, fuera de toda dimensión concebible, órdenes sin relación posible de tamaño (escenas compuestas en el interior de granos de uva embrionarios; mecanismos musicales ocultos en el espesor de unas barajas

de tarot). Y también rencontrar un pasado abolido (como el último acto perdido de Romeo), un tesoro (el de Helio), el secreto de un nacimiento (Sirdah), el autor de un crimen (Rulf, o el soldado fulminado por el sol rojo del zar Alexis), una receta perdida (los encajes metálicos de Vascody), la fortuna (Roland de Mendebourg), o la razón (mediante el retorno del pasado en la súbita curación de Seil–Kor o en la curación progresiva de Lucius Egroizard). La mayoría de las veces, unir y recuperar son las dos vertientes míticas de una sola y única figura. Los cadáveres de Canterel, tratados con resurrectina, unen la vida con la muerte al recuperar el pasado exacto. En el interior del gran cristal refulgente en donde flotan los sueños de Roussel, están las figuras que unen (la cabellera–arpa, el gato–pez, los hipocampos–corceles) y las que recuperan (la cabeza habladora de Danton, los ludiones cuyas siluetas conservan fragmentos de historia o de leyenda, el tiro de coche que vuelve a ser la vieja carroza del sol naciente) y luego, entre unos y otros, un violento cortocircuito: un gato–pez electriza el cerebro de Danton para hacerle repetir sus antiguas palabras. En estos juegos la imitación tiene un lugar privilegiado; es la forma más económica en la cual unir se identifica con recuperar. En efecto, lo que imita atraviesa el mundo, el espesor de los seres, las especies jerarquizadas, y llega al lugar del modelo para encontrar en sí la verdad de ese otro. La máquina de Louise Montalescot une con la gran selva viva el entrelazamiento de sus hilos eléctricos, con el genio del pintor el movimiento automático de la rueda; y, al hacer eso, encuentra la misma cosa ante la cual está situada. Como si sólo hubiera juntado tantas diferencias para volver a encontrar la identidad del doble.

Es así que se construyen, entrelazándose, las figuras mecánicas de los dos grandes espacios míticos con tanta frecuencia recorridos por la fabulación occidental: el espacio rígido, vedado, embrollado de la búsqueda, del regreso y del tesoro (es el espacio de los Argonautas o el del Laberinto) y

el espacio comunicativo, polimorfo, continuo, irreversible de la metamorfosis, es decir, del cambio ante la vista, de los recorridos instantáneamente franqueados, de las afinidades extrañas, de los reemplazos simbólicos (es el espacio del animal humano). Pero no hay que olvidar que el Minotauro es quien vela en el fondo del palacio de Dédalo, del cual es, después del largo corredor, la última prueba; y que, en compensación, este palacio que lo encarcela, lo protege, fue construido para él y manifiesta en el exterior su naturaleza monstruosamente mezclada. En la plaza de Ejur, en el jardín de Canterel, Roussel edificó laberintos minúsculos en donde acechan minotauros de circo, pero donde se trata, como se trataba allá, de la salvación y la muerte de los hombres. Una vez más, Michel Leiris lo ha dicho: “Mezclando elementos aparentemente gratuitos, que a él mismo le inspiraban desconfianza, creaba mitos verdaderos”.

La metamorfosis, con todas las figuras con ella emparentadas, se realiza en *Impressions* y en *Locus Solus* de acuerdo con cierto número de reglas que son manifiestas.

A mi modo de ver, hay una sola serie de metamorfosis que pertenece al orden del hechizo: es la historia de Ursule, de la hurona y sus malhechores encantados del lago Ontario (sistema de castigo mágico en donde la figura prestada tiene un valor moral simbólico y el castigo dura hasta que se produce una liberación predeterminada e incierta a la vez). Aparte este episodio, no encontramos aquí ni ratón convertido en cochero ni calabaza convertida en carroza. Más bien se da la yuxtaposición en una sola de dos familias de seres que, al no ser contiguos en la jerarquía, deben franquear, para unirse, toda una serie de etapas intermedias. Saltando por encima del reino animal, la palmera de Fogar está dotada de memoria humana; pero el pájaro irisel va como una flecha hacia la rigidez metálica de las cosas: “Prodigiosamente desarrollado, el aparato caudal, especie de sólida armadura

cartilaginosa, se elevaba al principio verticalmente y se expandía hacia adelante en su región superior, creando por encima del volátil un verdadero dosel horizontal... Muy afilada, la porción extrema anterior de la armadura, formaba, paralelamente a la mesa, una hoja de cuchillo sólida y levemente arqueada". A menudo se eliden varios escalones, convirtiendo a la suave maduración de las metamorfosis en un salto vertical, un brinco hasta el cénit, como el espadachín de metal con sus fintas indetenibles, o una caída vertiginosa en las regiones más ciegas del ser; cuando Fogar se abre las venas, mana de ellas un extraño cristal verdoso y blando: "Los tres guijarros que Fogar tenía en la mano izquierda, uno contra el otro, se parecían a delgadas varillas de angélica, transparentes y mugrientas. El joven negro había obtenido el resultado buscado con su catalepsia voluntaria, cuyo único propósito, en efecto, era lograr una condensación parcial de la sangre propia y obtener los tres fragmentos solidificados, llenos de delicados matices". Ya habíamos visto a unos hombres, descarnados como arcos de piedra, que devolvían todo el eco de una catedral. El viejo principio de la continuidad de los órdenes que organizaba, en el mito, el desorden de la metamorfosis y la propagaba por una onda como savia, es remplazado por una figura discontinua y vertical, que esconde poderes mucho mayores de inquietud: tanto mayores si se piensa que esta distancia jerárquica es a la vez manifestada y negada por una rigurosa simultaneidad. La metamorfosis sigue por lo general el orden, el tiempo: es pasaje. La superposición de los reinos en Roussel es hierática; en el contorno general de la figura, deja inmóvil y definitivamente fijada esta laguna que ninguna evolución resolverá ya. La no naturaleza se ofrece con la calma aristotélica de una naturaleza de una vez por todas dada en su ser. El insecto cuyos anillos de luz, llevados a la distancia, atraviesan los signos del tarot y oscilan por encima de la Casa de Dios, no proviene de ninguna selva fantástica, de las manos

de ningún hechicero; ningún encantamiento le ha conferido *a posteriori* este fanal maléfico; la vieja Felicité encontró su descripción exacta, junto con un dibujo, en un tratado de entomología comprado a su vecino, el librero Bazire. Las metamorfosis de la tradición se cumplen en la media luz de la fusión, al término de largos crepúsculos; los encuentros de los seres de Roussel se producen al pleno sol de una naturaleza discontinua, a la vez cercana y alejada de sí misma. Es como si obedecieran a los principios de una ontología descarrilada.

En el mundo positivo de Roussel la paciencia del domador ha remplazado al poder del mago. Pero también como éste, esa paciencia es soberana: Marius Boucharessas ha obtenido el Gran Cordón de la Orden de los Incomparables (el salivazo *en* delta) por haber enseñado a unos gatitos a jugar al marro. Skarioffski lleva en la muñeca una pulsera de coral, que es una lombriz gigantesca, a la cual enseñó a interpretar arias de opereta en una cítara acuática. Pero en este mundo de la representación —de resultados únicamente teatrales— el aprendizaje equivale a la transmutación: sin duda han sido necesarias largas horas de paciencia e innumerables ensayos; pero el resultado es tan perfecto y el virtuosismo de los animales ha llegado a ser tal, que estos maravillosos hábitos se practican como una esencia profunda: con un movimiento casi natural los caballos marítimos y solares se liberan del cuerpo anudado de los hipocampos, para sobreponerse a ellos en el carro de Apolo, arrastrado ahora por figuras desdobladas y únicas. El domador es el suave, el testarudo fabricante de contra–naturaleza que parte de una naturaleza despegada de sí misma y devuelta a sí como en sobreimpresión. (¿No es acaso de esta manera que se quebraba la unidad del lenguaje, en su espesor, por el procedimiento, y se mantenía doble en su texto único? Tal vez el apartamiento de las cosas y las distancias del lenguaje ofrezcan un juego

singular. Pero este es el problema de las *Nouvelles Impressions*, no de las primeras.)

Y, sin embargo, este mundo compuesto y flexible no es un mundo de bienestar. Es cierto que no hay en él nada cruel o forzado. Lelgouach toca sonriendo algunos aires bretones con su tibia amputada. En su cítara, el gusano melodioso no rememora ninguna doma: "Daba la impresión de un jornalero virtuoso que, según la inspiración del momento, debía presentar de modo siempre diferente tal o cual pasaje ambiguo". La sangre del gallo Mopsus, la del enano Pizzighini, no son más que extravagancias fisiológicas. Y, por otra parte, ¿qué deflagración podría volver peligrosos a estos monstruos, arrancándolos del jardín de Canterel o del reino de Talou? ¿Qué violencia súbita podría sacudir a estos animales extraños, rodeados por el mundo vigilante al cual han sido trasladados? Pero esta ausencia de peligro y de crueldad implica una negrura interior de la cosa misma y que se encuentra contenida en ella tranquilamente: así, en la transparencia de una esponja rampante, sacudida de hipos, ávida de sangre, se ve "en el medio de su tejido casi diáfano un verdadero corazón en miniatura" que, por acción de una gota de agua, proyecta algo así como una gavilla de piedras preciosas. Es aquí, en este corazón común al hombre, al diamante y al animal–planta, que se encuentra el terrible sol. Corazón que vive y no vive, como en las medusas erectas, los tarots musicales y todos esos muertos fríos e inmóviles. Y su dualidad indisociable (líquido congelado, violencia blanda, descomposición fijada, vísceras visibles) encuentra sus poderes multiplicados y no suavizados por estar del otro lado del vidrio: espectáculo puro que nadie podrá emprender ni resolver, y que está destinado a ser visto, a exhibir a la luz del día el ser intestinal de su contranatura. Monstruosidad empecinada, a la vez penetrable y sin recursos. Esta crueldad sin garra (que, como el gato siamés en el agua diamantina, es también de color rosa, sin pelos y

desnuda) sólo irradia hacia el centro de sí misma. Sin duda es más o menos esto lo que se puede llamar el horror: para una mirada desarmada, un encuentro de cosas muertas y que se penetran, cierto suplicio del ser en el cual las bocas abiertas no gritan.

La vieja estructura de las leyendas de metamorfosis se invierte aquí. La dulzura de las recompensas o de los consuelos, la justicia de los castigos, toda esa economía de las retribuciones que encontramos en los relatos tradicionales, desaparece, en beneficio de una unión de los seres que no trae con ella ninguna lección: un simple choque de las cosas. El enfermo de las leyendas, curado por su resignación, se convierte en el relato de Roussel en un hombre–tronco que salta y se hunde en los instrumentos de música, como un grueso dedo amputado que bailara sobre las teclas de un piano. El niño que da de comer a los pájaros se convierte aquí en el adolescente cataléptico que da su sangre glauca a unos moluscos (Blanca Nieves convertida en Cristal–Verde); los animales que construyen una cabaña a su bienhechor se convierten en la medusa crucificada que extiende, por encima de su amo, una gigantesca sombrilla de tentáculos enloquecidos y gesticulantes. Los hombres de los tiempos de "había una vez" hacían hablar a los animales; en el cristal de Canterel flota un "jefe humano, compuesto únicamente por materia cerebral, músculos y nervios": la cabeza de Danton. Un gato sin piel nada alrededor de la cabeza y excita sus nervios colgantes mediante un cornetín eléctrico que tiene aplicado como una máscara; los músculos se agitan, dan la impresión de "hacer girar en todos los sentidos a los ojos ausentes"; lo que queda de la boca se abre, se cierra, se tuerce, hace surgir de su furia muda grandes frases silenciosas como algas, que Canterel traduce a sus invitados. Metamorfosis invertidas como las del gato–pez que hace hablar a un muerto, de esa cabeza que sólo conservó, en su podredumbre, el revés de la máscara (mientras que las máscaras

son las que eternizan a los muertos), de ese lenguaje devuelto a sí mismo sin su voz y disuelto en seguida en el silencio del agua. Paradoja de esta reanimación mecánica de la vida en comparación con las viejas metamorfosis, que tenían como propósito esencial mantener, mediante sus ardides, a la vida *en vida*.

Es aquí que encontramos el límite que Roussel, deliberadamente, impuso a las maravillas sin fronteras de sus invenciones. Se puede adiestrar a un gallo para que escriba con su sangre, escupiéndola; se puede hacer cantar a una lonja de tocino, convertida en toesa (es la regla del arte, cf. Jean Ferry); se puede hacer declamar a cráneos reducidos al estado de pulpa; se puede hacer mover a los muertos: a nadie la resurrectina más el vitalio podrá devolver la existencia. Toda la escala animal podrá ser franqueada, y los aradores encerrados en una baraja de tarot convertirse en músicos y cantar un coro escocés, pero la muerte nunca volverá a la vida. La resurrectina manifiesta que la resurrección es imposible: en ese más allá de la muerte que ella pone en escena, todo es semejante a la vida, es su imagen exacta; es su doble imperceptiblemente degradado por una fina película negra; la vida se reitera en la muerte, se comunica con ella a través del acontecimiento absoluto, pero no se le une nunca. Es la misma vida, no es la vida misma. Entre la escena representada detrás de los vidrios de *Locus Solus* y lo que ésta representa, en una analogía sin defecto, entre la repetición y lo que repite, una infranqueable distancia ha lanzado su flecha, del mismo modo que, entre una palabra y la misma palabra en el procedimiento, el lenguaje había extendido su reino, encontrando lo idéntico, pero nunca el sentido de lo idéntico. Sin cesar la repetición, el lenguaje y la muerte organizan ese mismo juego allí donde se reúnen, para demostrar que separan. Ninguna creencia, ninguna preocupación de ciencia positiva vedaron a Roussel franquear ese umbral de la resurrección, sino tan sólo la estruc-

tura profunda de su lenguaje y su experiencia del fin (finitud, término, muerte) y del recomenzar (repetición, identidad, ciclo indefinido). Todas esas maquinarias funcionan en el límite inferior de la resurrección, sobre ese umbral del cual nunca hacen girar la llave; forman algo así como la imagen exterior de esta resurrección, una imagen discursiva, mecanizada y absolutamente impotente. El gran ocio de *Locus Solus*, su "vacación", es un domingo de Pascua que permanece vacío. Buscad entre los muertos, dice Canterel, el que allí está; está aquí, en efecto, y no ha resucitado.

La forma privilegiada de esta repetición de la vida en la muerte representa justamente el instante inverso y simétrico, lo que del otro lado del espejo es también lo más próximo: el momento en que la muerte irrumpe en la vida. Así se reconstruyen: la escena en la que la hija pequeña de Lucius Egroïzard fue pisoteada hasta morir por quince bandidos aficionados a las danzas folklóricas; la última enfermedad del sensitivo escritor Claude Le Calvez; el segundo fin (según un texto póstumo encontrado después de siglos) de *Romeo y Julieta*; la gran crisis que hace caer, entre un *groom* y un farol de luz roja, a Ethelfleda Exley, la mujer con uñas de espejo; el suicidio de François Charles Cordier cuando descubre, merced a las runas grabadas sobre un cráneo y un membrete en diamantes, que su padre asesinó a su hermana–novia. Lo que de la vida se repite en la muerte es la muerte misma: como si todas esas máquinas, esos espejos, esos juegos de luces, esos hilos, esos cuerpos químicos desconocidos, sólo extrajeran, de una muerte aparentemente conjurada, su cercana presencia y su reino ya alcanzado. La escena en que se hace representar a la muerte imitando a la vida imita a la muerte de manera tan vivida como lo habría hecho la vida misma. El límite no suprimido por la resurrectina repite a la vida en la muerte, y en la vida a lo que ya era la muerte. Y en esa mañana de todos los días, François Charles Cordier hará indefinidamente el mismo gesto: "Su mano derecha,

hurgando en uno de sus bolsillos, volverá a salir armada de un revólver, mientras que la otra arrancará velozmente todos los botones de su chaleco. Apoyando, en el lugar del corazón, el caño contra la camisa, apretará el gatillo y, sacudido por el estruendo del pistoletazo que resonará incontinente, lo veremos caer, rígido, de espaldas". Sin fin y siempre de nuevo.

La metamorfosis, cuyo punto de mira ha sido siempre obtener el triunfo de la vida juntando a los seres, o engañar a la muerte haciéndolos pasar de una figura a otra, repite en Roussel este simétrico de sí misma que es, también, su contrasentido: el pasaje de la vida a la muerte.

El laberinto está vinculado con la metamorfosis. Pero según una figura equívoca: conduce a ella como el palacio de Dédalo al Minotauro, ese fruto monstruoso, maravilla y trampa. Pero el Minotauro mismo, en su ser, abre un segundo laberinto: entrelazamiento del hombre, del animal y de los dioses, nudo de apetitos, mudo pensamiento. El ovillo de los corredores recomienza, a no ser que sea el mismo y que el ser mixto nos remita a la inextricable geometría que acaba de conducirnos a él; el laberinto sería a la vez la verdad y la naturaleza del Minotauro, lo que lo encierra desde el exterior y lo que, desde el interior, lo saca a la luz. El laberinto encuentra perdiendo; se hunde en esos seres unidos, a los que esconde y guía hacia el esplendor de su origen. Es así que, en Roussel, el horror de los animales sin especie está como hendido en dos por el trayecto, imposible y luminoso a la vez, del laberinto. Su imagen se encuentra en una acrobacia de Fogar: entre una cesta llena de gatitos que maúllan (los mismos que en otra escena jugaron un partido de marro) y una alfombra erizada de clavos negros en donde, un instante antes, se debatía el pulpo (estrangulando a esos mismos gatitos entre sus ventosas). Fogar puso tres lingotes de oro y se dispone a lanzar en dirección a éstos un cubo

enjabonado: “El jabón, que parecía ejecutar una serie completa de saltos peligrosos, describió una curva elegante y vino a caer sobre el primer lingote; de ahí volvió a saltar, girando como una rueda, hasta un segundo bloque de oro que sólo rozó un instante; una tercera trayectoria, acompañada tan sólo de dos retrocesos, muy amortiguados, lo hizo llegar hasta el tercer lingote de oro macizo, donde se mantuvo en equilibrio, de pie e inmóvil”. Es así que, entre dos figuras del mundo animal de las metamorfosis, la habilidad del hombre (que un instante antes las había reunido en un maridaje dos veces monstruoso) traza una línea improbable y necesaria que se detiene milagrosamente sobre un tesoro designado.

Los laberintos de Roussel nos llevan muchas veces hasta un trozo de oro puro, como el que descubre Helio en el fondo de una gruta de mármol verde. Pero este tesoro no es riqueza (las piedras y el metal descubiertos con el lingote sólo constituyen una profusión derivada: signo de que se ha llegado a la fuente); si se ha fundido la vieja corona de los reyes de Gloannic, si la barra de metal se escondió y el secreto se transmitió a un bufón tuerto, si hubo una reja mágica y signos en el cielo, ello se debe a que era necesario ocultar y revelar al mismo tiempo los derechos de nacimiento de Helio. El tesoro vale menos en su carácter de herencia transmisible que en el de custodio y revelador del origen. En el centro del laberinto está el nacimiento eclipsado, el origen desprendido de sí mismo por el secreto y reintegrado a sí por el descubrimiento.

Hay dos clases de seres en Roussel: los de la metamorfosis, desdoblados en el espesor de su presente y de pie en medio de este hiato en donde, sin duda, se trata de la muerte; y aquellos cuyo origen está más allá de sí mismo, como escondido por un disco negro que el laberinto deberá contornear para descubrirlo. Los primeros no tienen misterios de nacimiento; emergen tranquilamente de la naturaleza o de un adiestra-

miento tan sereno como ella, pero deslumbran con el estallido de su ser. Los otros son hombres y mujeres de todos los días (su caracterización es la de los relatos infantiles: seres simples e indivisos, totalmente buenos o totalmente malos, clasificados de entrada en una categoría); pero su origen está tachado con una línea negra, oculto por ser demasiado brillante, o brillante por ser vergonzoso. El laberinto se encamina hacia esta luz parpadeante.

Las *Impressions d'Afrique*, que muestran sobre el escenario de los Incomparables tantas metamorfosis hermosas, nos llevan a ellas a través de todo un dédalo de anécdotas que constituyen su leve armazón dramática. Rui, esposa del rey Talou, dio a luz una niña muy fea, con una mirada atrozmente convergente, y que tiene además una marca roja sobre la frente (es *la bizquera del antojo*, y es ya la imagen de *L'Etoile au Front*); ella la abandona en un bosque, con la intención de hacerla pasar por muerta; la criatura es encontrada: se la reconoce por su frente y sus ojos. A fin de asegurar la realeza a sus bastardos, la madre, esposa dudosa (también ella es "torcida y antojadiza") la enceguece. Interviene un ministro infiel, un cazador de mosquitos, una falsa favorita, todo un juego de trampas y ardides, de cartas cifradas, un jeroglífico, un guante de cabritilla marcado con tiza, una galera, y todo es descubierto, es decir que Sirdah recobra sus derechos de nacimiento junto con la vista. Esta historia repercute en el exterior de sí misma, de acuerdo con un encuadre característico de los laberintos de Roussel, por intermedio de otra historia que la engloba y la determina: la aventura de Sirdah no es más que el último episodio de una querella dinástica iniciada cuando las dos esposas gemelas del fundador dieron a luz, en el mismo segundo, dos varones idénticos. La jurisprudencia de los derechos a la herencia había quedado muda y muy trabada ante una duplicación tan maravillosa: ¿cómo reconocer al primero? ¿Ver el nacimiento absoluto? Mientras que las metamorfosis se desple-

gaban sin secretos en el espectáculo, el nacimiento está unido con una mirada impotente o turbada: la mirada torcida de Sirdah (que ve doble, como su antepasado vio doble el día del nacimiento fatal...) que le hace perder sus derechos de nacimiento, le permite luego recobrarlos, y lograr la curación y la salud el mismo día en que sus perseguidores son ajusticiados, lo cual marca este juego de eclipse entre *nacer* y *ver*. Las *Impressions d'Afrique* hacen alternar el puro espectáculo de los Incomparables, lugar de tranquilas metamorfosis, con los episodios del laberinto del nacimiento, hasta la curación central de Sirdah y el ajuste exacto del enigma del origen con la soberanía de la mirada. Y tal vez consista en esto la esencia de esta fiesta —de la fiesta en general—: ver el ser, por una vez, hasta el mismo fondo y, al verlo, reconocer el nacimiento.

Pero ¿por qué el nacimiento está eclipsado y es tan difícil de ver, cuando tantos monstruos se muestran sin reticencias a la mirada? Ello se debe a que, en general, está marcado por el signo de la dualidad. Enigma de los nacimientos gemelos (las dos esposas de Souann; el nacimiento simultáneo de sus dos hijos; la desaparición de las hermanas gemelas, reclamadas para un sacrificio humano, en *L'Etoile au Front*); vergüenza oculta de los nacimientos ilegítimos y las descendencias paralelas (los hijos de Rui; el sobrino desheredado de la prefecta); los hijos idénticos y sustituidos (Andrée Aparicio remplaza a Lydie Cordier en el afecto de su padre); el varón y la niña de la misma edad, educados juntos, a quienes el amor separa y une (Seil–kor y Nina; Andrée y François Cordier); rivalidad de dos linajes que se disputan una herencia (Talou y Yaour); y, sobre todo, la búsqueda del tesoro en *Poussière de Soleils*. En estas dualidades los signos del nacimiento se confunden, pues la figura "natural" está extrañamente invertida: ya no es más la pareja la que está en el origen del individuo y que lo da a luz, sino el nacimiento mismo, que desencadena un desdoblamiento en

el cual se pierde. Aquí comienza un laberinto en el cual el nacimiento está a la vez prisionero y protegido, manifiesto y velado.

La doble hilera oculta la filiación, pero también permite rencontrar su hilo único. El secreto del tesoro, que significa para Helio sus derechos de nacimiento, fue confiado por el rey moribundo a su doble irrisorio, el bufón; luego a un doble de este doble, una muñeca oculta en un almohadón; para proteger a su hijo de los bandidos que lo han hecho prisionero, Gérard Lauwery lo sustituyó por una estatuilla de yeso; para encontrar a su hija muerta, Lucius Egroïzard intenta reconstituir el doble de la voz que ella habría tenido si hubiera vivido y crecido. El nacimiento, oculto en razón de su dualidad y por ella, se encierra en un laberinto de dualidades que permite finalmente, y por esto mismo, volverlo a encontrar: al final se descubre por fin la identidad absoluta, "Ego" marcado sobre el soberano bloque de oro de Helio, tesoro único que la prudencia de Guillaume Blache había escondido y designado.

Esta identidad triunfante no absorbe, sin embargo, todos los dobles en los cuales se había perdido un instante. Deja detrás suyo algo así como su envoltura negra: toda la serie de crímenes vinculados con su desdoblamiento y que ahora es menester castigar. Mientras las metamorfosis y los montajes se realizaban en un mundo unido, en donde sólo se trataba del ser, los nacimientos pertenecen a un universo dividido: allí se habla sin cesar del bien y del mal, de los justos y de los malvados, de recompensas y castigos. Y el origen recobrado, para alcanzar su día luminoso, exige la abolición del mal. Es por esto que, si no existe en Roussel ningún monstruo que sea cruel, tampoco hay, en cambio, ninguna fiesta que no sea, al menos en un aspecto, punitiva. Y la crueldad de este castigo consiste en la pura y simple reduplicación del laberinto que la maldad había construido para ocultar el nacimiento. Rui, la mala reina, había cegado

a su hija: se le atraviesa el corazón con una aguja que pasa por *el ojal* de su coselete; Mossem, su amante, había redactado el acta de defunción falsificada de Sirdah: esta acta le es grabada con un hierro al rojo vivo en la planta de los pies; Nair, el ingenioso inventor de un sistema de trampas, es condenado a fabricarlas indefinidamente y a reproducir hasta el fin de sus días laberintos de hilos tenues, iguales a los perpetrados por él en otros tiempos para ayudar a sus cómplices. Es así que el dédalo en donde se pierde el nacimiento se reduplica dos veces: una primera vez por la mirada que, al reproducirlo, lo comprende y lo desarma; una segunda vez por la mirada, cuando se lo repite cruelmente en público para castigar a los culpables. Finalmente el origen es restituido a su unidad tan sólo por el triunfo de la mirada; es él que desprende a la verdad de su máscara, deslinda al bien del mal, desdobla al ser y a la apariencia (como la mirada roja y solar del zar Alexis desenmascara al asesino de Plecháiev que, fijado por la lentejuela sangrienta, experimenta los mismos síntomas de su víctima y muere en medio de los mismos sufrimientos).

Pero el nacimiento, finalmente descubierto, no era simple en sí mismo. Estaba ya desdoblado por un signo que lo anticipaba. Este es probablemente el sentido de *L'Etoile au Front*: los tres actos de la obra consisten en la presentación de objetos cuya apariencia más o menos trivial oculta un secreto de nacimiento: el laberinto de su historia maravillosa, descubierto por Tréze, o M. Joussac, muestra invariablemente un notable origen, vinculado a su vez con el nacimiento de un niño, con amores contrariados o culpables, con rivalidades de descendencias, con conflictos entre las ramas legítimas y bastardas: de ahí el secreto que ocultan y restituyen a la vez estos objetos enigmáticos. Pero antes del inventario de este pequeño museo, algunas escenas, muy pronto descuidadas en lo que sigue, indican su sentido y tal vez su origen: se trata de hermanas gemelas nacidas en las Indias y

designadas, por un signo del cielo, para figurar como víctimas en un sacrificio humano. De este signo de nacimiento se ocupa toda la obra, un signo refulgente y sin embargo oculto, visible y escondido; lo que disimula cada objeto del pequeño museo teatral es lo que brillaba ya sobre el pórtico: *La Estrella en la Frente*. Y es por esto que la pieza termina como había empezado y había proseguido: con la evocación del Signo: de su prodigioso azar y su evidencia: "¡Cuántas carreras contrariadas son espléndidas en comparación con lamentables recorridos que se hacen viento en popa! Aquí uno de nuestros elegidos, incomprendido por los suyos, que lo combaten por el hambre, desafía a la miseria para alcanzar su propósito; allá, otro que hubiera podido vivir ocioso, da al mundo un extraño ejemplo de perseverancia en el trabajo y de tenacidad viril". Saludemos aquí, por supuesto, a Roussel en persona; pero ante todo a esa figura que ya conocemos y en la cual se unen el azar (miremos "de qué modo extraño, desde lo alto hasta lo bajo de la escala social, estuvieron en todo tiempo distribuidas entre las frentes las estrellas") y la repetición, dado que cuando el signo es otorgado una vez, el tiempo se precede a sí mismo, el nacimiento está siempre ya marcado por su desastre o su gloria, y la historia no será más que esa cifra indefinidamente repetida.

Al cabo de su laberinto, finalmente desenredado, el nacimiento, marcado en la frente por la estrella, se muestra como lo que es: una figura de metamorfosis, en la cual se funde lo aleatorio y la repetición. El azar del signo, arrojado ante todo, desencadena un tiempo y un espacio en los cuales cada figura le hará eco, lo reiterará fielmente y lo hará volver al punto de partida; a lo largo de toda su proliferación de aventuras, la vida no será nada más que el doble de su astro: mantendrá en la existencia lo que le había sido dado antes de ser. Por lo tanto, el enigma de nacimiento tiene la misma significación que las escenas de la vida, prolongadas por la resurrectina: manifestar en su totalidad el acontecimiento

puro (nacimiento y muerte) la exacta repetición de la misma cosa, aquí de la inminencia criminal, allá de la promesa que predestina y que la vida repite infaliblemente. En el momento más enigmático, en la ruptura de todo camino, cuando se accede a la pérdida o al origen absoluto, cuando se está en el umbral de lo otro, el laberinto ofrece de repente lo mismo: su última maraña, el ardid que oculta en su centro, es un espejo que, del otro lado, guarda lo idéntico. Ese espejo enseña que la vida, antes de ser viviente, era ya la misma, del mismo modo que será la misma en la inmovilidad de la muerte: el espejo en donde se refleja el nacimiento ajeno al laberinto también es reflejado en el espejo en que se mira la muerte, que a su vez se refleja en él... Y la figura del laberinto se acerca infinitamente a esas metamorfosis que culminaban en el pasaje de la vida a la muerte y del mantenimiento de la vida en la muerte. El laberinto termina con un minotauro que es espejo, espejo de la muerte y del nacimiento, lugar profundo e inaccesible de todas las metamorfosis.

Aquí las diferencias se *vuelven a unir* y *encuentran* la identidad; el azar de la muerte y el del origen, separados por la delgada lámina del espejo, se hallan situados en el espacio virtual, aunque vertiginoso, del doble. Sin duda este espacio es el del Procedimiento, cuando a partir del azar verbal que él desdobla, hace surgir, por metamorfosis, todo un tesoro de diferencias, cuya identidad redescubre uniéndolas por un laberinto de palabras. La soberanía del Procedimiento puede leerse aún en todos esos monstruos dobles, en todos esos nacimientos ocultos.

Y tal vez el primer personaje de las *Impressions*, Nair, el hombre de las trampas, clavado a su estrado y condenado a fabricar hasta el fin de los tiempos esos imperceptibles laberintos de hilos que son frutos metamorfoseados (frutos-animales, pues se parecen a una futura crisálida) es la presencia misma de Roussel en el umbral de su obra, ligado con ella y desenmascarándola antes de su nacimiento (a través

de las estrellas de sus minúsculas arañas), desdoblando su fin (por ese suplicio que no debe terminar), mostrándola como lo que es en su lenguaje profundo: una metamorfosis-laberinto. "Prisionero en su tarima, Nair tenía el pie derecho sujeto por un entrecruzamiento de gruesas cuerdas, que engendraban una verdadera trampa de cazar conejos, fuertemente ligada a la sólida plataforma; semejante a una estatua viviente, hacía gestos lentos y precisos, murmurando rápidamente series de palabras aprendidas de memoria. Ante él, colocada sobre un soporte de forma especial, una pirámide frágil, hecha con tres pedazos pegados de corteza de árbol, llamaba toda su atención; la base se volvía hacia él, aunque estaba sensiblemente a un nivel superior, y le servía de máquina de tejer; en un anexo del soporte tenía, al alcance de la mano, una provisión de cáscaras de frutas dotadas exteriormente de una sustancia vegetal grisácea, que recordaba la pelusa de las larvas a punto de transformarse en crisálidas. Al tomar entre sus dedos un fragmento de esas delicadas envolturas y al acercar su mano lentamente al cuerpo, el joven creaba un lazo extensible semejante a los filamentos tenues que, en la época de la primavera, se forman en los bosques; estos filamentos imperceptibles le servían para componer una obra de hada, sutil y compleja, pues sus dos manos trabajaban con una agilidad incomparable, anudando y tramando en todas formas los ligamentos de sueño que se amalgamaban graciosamente."

En las *Impressions d'Afrique*, la metamorfosis proporciona las escenas esenciales, unidas tan sólo por la red ligera de un laberinto; *Locus Solus* se organiza según otro equilibrio y con interferencias más complejas: en el dédalo de los senderos, surgen figuras imposibles; pero en las células de resurrección (es decir, en las zonas de la metamorfosis) se abren difíciles laberintos (largos relatos de nacimientos excepcionales, de tesoros perdidos y encontrados). En las obras de

teatro el equilibrio se rompe de nuevo, aunque en otra dirección: el laberinto se impone definitivamente.

Pero hay un entrelazamiento aún más extraño: las figuras de la metamorfosis se muestran en una especie de casi–teatro: la escena de los Incomparables, las fiestas de la coronación, el jardín preparado por Canterel como una escena agreste, los títeres de los muertos, y todo esto en virtud de una vocación que destinaba a todos esos seres mezclados, desde el fondo de sus naturalezas o desde el primer día de su aprendizaje, a ser *vistos*: sus proezas sólo tenían sentido en un espectáculo. En cambio el laberinto, que sólo se explaya en un paisaje oculto, no deja ver nada: forma parte del enigma y no del teatro. Ahora bien, esta estructura de laberinto es la que sostiene enteramente al teatro de Roussel: como si se tratara de vaciarlo de todo lo que puede constituir su carácter teatral, de no dejar aparecer sobre la escena visible nada más que los juegos de sombra del secreto. Por el contrario, nunca se ha hablado con más frecuencia de máscaras, de disfraces, de escenas, de actores, de espectáculo, que en los textos no teatrales: las metamorfosis se ofrecen tan sólo sobre un escenario narrado y por lo tanto atenuado y preso en el laberinto de un discurso que lo libra en segundo o tercer grado (por ejemplo, la imitación de Shakespeare en una escena que se vuelve a contar en el interior de un relato continuo).

En torno a esta relación parece girar, en su totalidad, la obra de Roussel —inclusive los textos que se encuentran fuera del procedimiento—. *La Doublure* y su cabalgata de máscaras, *La Vue* con su flor gigantesca que crece en el interior de una lente de vidrio, pertenecen al orden de la metamorfosis, de la mirada y del teatro; las *Nouvelles Impressions* llevan hasta la destrucción del lenguaje el laberinto hablado e invisible de los nacimientos y los parentescos. Tal vez el procedimiento no sea nada más que una figura singular, presa en un espacio más grande donde se cruzan el

laberinto (la línea que pasa por el infinito, lo otro, la pérdida) y la metamorfosis (el círculo, el retorno a lo mismo, el triunfo de lo idéntico). Tal vez este espacio de los mitos sin edad sea el de todo lenguaje, del lenguaje que avanza hacia el infinito en el laberinto de las cosas, pero que su esencial y maravillosa pobreza reduce a sí mismo, confiriéndole su poder de metamorfosis: decir otra cosa con las mismas palabras, dar a las mismas palabras otro sentido.

VI. LA SUPERFICIE DE LAS COSAS

¿Y esos libros de Roussel que no son "algunos de sus libros"? ¿Esos textos inciertos de los cuales se dice y se repite que son "absolutamente extraños al procedimiento"? Su parecido con los otros ¿sólo puede ser casual —no de nacimiento ni por un artificio preparado—? En busca, hacia 1928, de la red de comunicaciones cuya rigurosa soberanía presentía por debajo del lenguaje de Roussel, Vitrac comparó al actor que maneja una torpe daga y busca su vaina en los primeros versos de *La Doublure* con el forro que, en *Chiquenaude*, desempeña el papel de un Mefisto a quien pierde el zurcido de su pantalón. A lo cual Roussel responde con firmeza: "No hay que buscar relaciones: no las hay". A esto no hay respuesta. Las bandas apolilladas del billar dieron origen al manto regio y cifrado de Talou (porque está, en todas partes, el procedimiento); los gusanos y las mariposas que devoraron el forro (*doublure*) rojo no son los que recita un actor de doblaje (*doublant*) (porque no hay procedimiento). Criterio simple. Hay que dejar en su aislamiento a la fortaleza del procedimiento, cuya finalidad y cuyos límites exactos indicó Roussel en el momento de su muerte.

Al parecer, Roussel atribuía poca importancia a sus primeras obras, pero ahora sabemos muy bien, por toda la literatura contemporánea, que el lenguaje de *La Doublure* y el de *La Vue*, como ciertos espacios "inútiles" descubiertos por los geómetras, de repente se puebla de seres literarios que, sin él, serían inconcebibles; abandonado durante mucho tiempo, hoy produce todo un mundo concreto cuyos postulados y axiomas definió a ciegas. Y si se pudiera probar además que es algo así como la geometría fundamental del Procedimiento (y a esto habré de aplicarme en seguida), este lenguaje aparecería como el lugar en donde se producen

nacimientos prodigiosos, y otras cosas que aún no conocemos.

Después del fracaso de *La Doublure* (1897) y del gran sacudimiento que la siguió, se inicia un "período de prospección", que se extiende desde 1898 a 1900 o inclusive 1902; este período se emplea sin duda en la redacción de los "textos–génesis" (cuentos cíclicos de frases repetidas) que no satisficieron exactamente a su autor, salvo *Chiquenaude*, publicado en 1900. Sabemos que aquí estaba el origen del procedimiento: la forma circular es utilizada también en *Nanon* y *Une Page du Folklore Breton*, que se publican siete años más tarde en *Le Gaulois du Dimanche*; y poco después el procedimiento se "generaliza" con las *Impressions d'Afrique*. Pero entre la época de *Chiquenaude* y la época de las *Impressions* aparecieron cinco textos, los cinco extraños al procedimiento. Es verdad que *L'Inconsolable* y *Les Têtes de Carton* han sido escritos tal vez mucho antes, en la época de *La Doublure*, de la cual parecen ser meteoritos desprendidos. Pero *La Vue*, *La Source* y *Le Concert* fueron escritos, sin duda alguna, cuando funcionaba ya el mecanismo de repetición. Y como nunca nada nos autoriza a poner en duda la palabra de Roussel (era muy parco al respecto), es necesario admitir que estos tres textos abren, en el reino del procedimiento, un paréntesis que delimita un espacio redondeado y autónomo, semejante un poco a una lente incrustada que incluyera, en su paisaje minúsculo, un espacio que no puede reducirse a aquel en donde está colocada.

En cuanto a la última obra, *Nouvelles Impressions*, terminada en 1928, fue iniciada en 1915, después de *Locus Solus*. Solamente la redacción de *Poussière de Soleils* y de *L'Etoile au Front* vino poco tiempo después a interrumpirla, retomando el procedimiento al cual es ajena *Nouvelles Impressions*. La técnica de las palabras repetidas no tuvo, pues, vigencia exclusiva, salvo durante un período bastante corto, tal vez menos de una década: es la época en que Roussel abandona los versos (pues el eco interno e inaudible de las palabras

entre el traqueteo de las máquinas de Ejur y los murmullos del jardín de Canterel forma rimas suficientes y define por sí solo el espacio fértil de la fundación poética). Pero desde el comienzo hasta el fin de la obra, y sin ninguna excepción, el lenguaje de Roussel siempre fue doble, tanto en los discursos sin procedimiento como en los discursos con procedimiento: los primeros están en verso, los segundos en prosa. Es como si esta poesía esencial, cuyos problemas ocuparon, casi exclusivamente, la vida de Roussel, estuviera desdoblada en versificación (*La Doublure*, *La Vue*, *Nouvelles Impressions*) y en procedimiento (*Impressions*, *Locus Solus* y el teatro), con interferencias complicadas en el tiempo, interrupciones, entrecruzamientos y hasta algunos efectos de doblaje, como esa mezcla de rima y de procedimiento que se encuentra en *Folklore Breton* y un poco en *Chiquenaude*. Una sola posibilidad queda excluida: un lenguaje sin procedimiento ni rima, es decir, sin dobladura.

Este doble lenguaje superpuesto a sí mismo hace pensar en el contrapunto, constante en *Locus Solus*, que hace escuchar, por encima del discurso visible de los muertos, la voz baja de Canterel cuando explica en prosa la repetición poética que se da del otro lado de la vitrina y la rima que le hace eco entre la vida y la muerte. Acaso haya que pensar también en Ludovic, el cantante de inmensa garganta y voz múltiple que avanza sobre el escenario de los Incomparables y hace escuchar el canon armónico de su laringe semejante a una batería: "Con su hermoso timbre de tenor, Ludovic, suavemente, inició el célebre canon de *Frère Jacques**; pero el extremo izquierdo de su boca estaba en movimiento y pronunciaba las palabras conocidas, mientras que el resto del enorme abismo se mantenía inmóvil y cerrado. En el momento en que, con las primeras notas, las palabras *Dormez-vous* (Dormid) resonaban en la tercera superior, una segunda división bucal atacó *Frère Jacques* partiendo de la

* Hermano Jacques (vieja canción francesa).

tónica; Ludovic, merced a largos años de trabajo, había logrado escindir sus labios y su lengua en porciones independientes entre sí y articular sin dificultad, al mismo tiempo, diversas partes entremezcladas que diferían en la entonación y las palabras; ahora la mitad izquierda se movía enteramente, descubriendo los dientes, sin arrastrar en sus ondulaciones a la región derecha, que permanecía cerrada e impasible". Se puede imaginar que el mismo Roussel aprendió a bifurcar su lengua, a "fugar" su voz, a superponer su lenguaje, a callar durante una medida la mitad de su discurso (lo cual hizo, al mantener en silencio las contra–frases de *Impressions* y de *Locus Solus* hasta la entrada de otra voz en *Comment j'ai écrit certains de mes livres*) mientras que su escritura, boca única, daba la impresión de ser absolutamente lineal. Trabajo desmesurado, como el de Ludovic que, "agotado por un terrible esfuerzo mental, salió enjugándose la frente".

También es posible pensar en el sistema de doble entrada que la prudencia de Guillaume Blache Cardid muy peligroso como la historia se encargó de probarlo) instaló en el umbral de *Poussière de Soleils*: para poner la mano sobre el cráneo encascabelado que conduce al pozo de los millones —primera explosión de un sol fragmentado— se puede empujar dos puertas, las dos igualmente abiertas (hasta tal punto el viejo Guillaume tenía miedo de que se *encontrara* su tesoro), igualmente cerradas ambas (hasta tal punto tenía miedo de que, por ser excesivamente fácil el acceso, el tesoro se *perdiera*); franqueadas éstas, las dos pistas son la misma: los dos grupos rivales, al avanzar, recorren etapas idénticas. Tal vez igualmente, haya dos caminos que lleven al tesoro final de la obra —a ese pozo, a la vez mina v forja, cuyo enrojecimiento el poema *L'Ame* mostraba desde el comienzo—, dos caminos que son el mismo, dos umbrales para la misma ruta, dos aperturas que dan sobre lo que, con un solo movimiento, se abre: uno es el secreto (revelado y, por lo

tanto, convertido en no–secreto), y el otro es el no–secreto (y que permanece, por ello, lejos de todo develamiento, en la sombra y bajo el sello de un secreto paradojal). La absoluta exclusión mutua es tan sólo el umbral de su identidad: vemos de un lado el secreto del no–secreto y, del otro, el no–secreto del secreto. La llave que cierra e impide toda transgresión abre en profundidad un umbral que se parece como un hermano al umbral de la identidad.

Tal la ambigüedad (por definición imposible de escapar) en que oscila sin fin la parte no descifrada de la obra: inútil es añadirle el peso suplementario de un procedimiento oculto, un secreto que sigue siendo secreto. Roussel siempre dejó a esta parte fuera del procedimiento. Lo cual, evidentemente, no quiere decir que esté construida sin *un* procedimiento; nada impide, en estricta lógica, intentar descubrir *otro* procedimiento en los textos no explicados, con la única condición de que no sea el *mismo;* Jean Ferry, en relación con *Nouvelles Impressions*, ensayó, pero no mantuvo finalmente la hipótesis, el alfabeto Morse. ¿Por qué no? No sé si es verdadero o falso; tan sólo temo —con todo el respeto que merece un intérprete tan fervoroso— que el método no sea muy bueno. Antes de establecer la ecuación Ausencia de procedimiento = presencia de otro, es menester tener presente que esta ausencia *también* puede equivaler a la inexistencia de todo procedimiento; es menester para dejar abierto el campo entero de lo posible, considerar tan sólo que las “otras” obras caen fuera de la revelación del procedimiento. A nosotros nos corresponde limitarnos a ese no develamiento, cuya certeza vacía debe mantener hasta el fin nuestra neutralidad; dejemos, por lo tanto, que se abra ante nosotros un interrogante absolutamente desamparado, en donde nuestro desamparo sólo encontrará un punto de referencia para orientarnos: ese no develamiento mismo, tomado no como sinónimo de un secreto mejor soterrado (y que se podría eventualmente sacar a luz), sino como una indecisión que

es, en el fondo de sí misma, insuperable. Insuperable porque los "otros" textos sólo aparecen fuera del develamiento en la medida en que "algunos" fueron develados. Tan sólo esta explicación deja "sin explicar" la limpidez de *La Vue* o el ansia de explicación tan meticulosa que alimenta, al parecer, los largos discursos didácticos de *Nouvelles Impressions*. Es el gesto de develamiento que arroja una sombra inevitable y arranca a tantos textos tranquilos la posibilidad, imborrable a partir de ahora, de un secreto. No hay que poner en el mismo nivel un secreto seguro y un secreto probable, sino llevar la interrogación lo bastante lejos como para que aparezca como evidente el parentesco del develamiento y de su sombra. A este parentesco esencial (no a la simetría hipotética de los secretos) es al que debemos dirigir nuestras preguntas.

Los textos fuera del procedimiento se agregan a la revelación del procedimiento, cuya otra parte forman, la mitad necesariamente negra. Lo que en ellos es invisible ha llegado a serlo (y a serlo visiblemente) cuando se hizo ver lo que era invisible en *Impressions*, en *Locus Solus*, en las obras de teatro. Y esta invisibilidad, que se arraiga en el develamiento mismo, no es nada más que una visibilidad pura y simple que destaca, en su indiferencia, al gesto que devela. Al punto que, en los textos no develados que extraen su enigma originario de una solución que viene de otra parte y que se aplica en otra parte, lo visible y lo invisible están íntimamente cruzados. Pero es demasiado poco decir, pues podría tratarse, en este entrelazamiento, de un juego más sutil del secreto; en realidad lo visible y lo invisible son exactamente el mismo tejido, la misma sustancia indisociable. Luz y sombra son aquí el mismo sol. Lo visible extrae su invisibilidad del hecho de ser pura y simplemente visible. Y debe su absoluta transparencia a ese no develamiento, que lo deja ya, en el umbral mismo del juego, en sombra. Lo que oculta a lo que no está

oculto, lo que devela a lo que no se devela es, sin duda, lo Visible mismo.

El enigma propio de este visible (lo que lo vuelve fundamentalmente invisible) es que no se puede hablar de él a partir de él mismo, sino desde el fondo de la distancia que prescribe o permite lo invisible. Lo que sabemos del procedimiento, y de todo el lenguaje situado bajo su signo, no nos servirá de clave para descifrar lo que no tiene signo, pero nos abrirá, por su alejamiento mismo, el espacio a través del cual podremos ver lo que una visibilidad deslumbrante, originaria, igual en todos sus puntos, solar en cada una de sus partículas (un poco como el *acqua micans* del cristal de Canterel), nos impedía ver. El desciframiento del procedimiento arrojó su sombra sobre todas las obras que están fuera del procedimiento; pero instauró la dimensión gris al término de la cual se descubre finalmente, con la mirada, lo que ya le era ofrecido en una proximidad donde el deslumbramiento cegaba.

La Doublure, *La Vue*, *Le concert*, *La Source*, *Tètes de Carton*, *L'Inconsolable*, son espectáculos. Espectáculos puros, sin pausa. Las cosas se presentan aquí en una profusión que está en la máxima proximidad y la máxima lejanía de lo que constituye el teatro. Nada existe que no sea visible y no deba su existencia a la mirada que lo ve. Pero en el teatro lo visible sólo constituye una transición hacia un lenguaje al cual está enteramente destinado. La tendencia es inversa en los espectáculos de Roussel. El lenguaje se inclina hacia las cosas, y la meticulosidad de los detalles que incesantemente aporta lo reintegra poco a poco al mutismo de los objetos. Sólo es prolijo para dirigirse hacia el silencio de éstos. Como un teatro vaciado de todo lo que lo vuelve cómico o trágico, que ofreciera su inútil decorado desordenadamente, al azar, ante una mirada implacable, soberana y desinteresada; un teatro que oscilara sin residuo en la inanidad del espectácu-

lo y no tuviera nada que ofrecer fuera del contorno de su visibilidad: el carnaval de todos sus tesoros de cartón, sus papeles coloreados, la escena redonda, irrisoria e inmóvil de un lente-recuerdo.

Pero esta magra visibilidad reina de un modo triunfal. ¿Qué es lo que no nos ofrece en su inagotable generosidad? En la parte alta de una de esas hojas de papel de carta que se encuentran en el vestíbulo de los hoteles, colocadas en cajitas negras, angostas, abiertas por arriba y divididas en dos compartimientos, uno destinado a los sobres, el poema del *Concert* me permitió contar ochenta y siete personajes (acaso me haya equivocado) perfectamente reconocibles por su aspecto, sus gestos, sus ocupaciones, a veces sus preocupaciones, a menudo por sus profesiones, y también por el carácter descifrable del juego de sus fisonomías. Hay que añadir una masa algo confusa de músicos de orquesta (se puede distinguir, sin embargo, los arcos de los violines, su paralelismo imperfecto, la amplitud de los movimientos que los llevan a alturas diferentes), sus oyentes, los grupos que se pasean, los clientes amontonados en torno a la vendedora de refrescos, los niños que juguetean. Y esto no es todo: hay además caballos, un lago y, sobre ese lago, botes; no lejos de él un ómnibus, valijas, *grooms*. Olvidaba un hotel "enorme, alto, inmenso", que todo lo eclipsa, "hasta tal punto es colosal, monstruosamente vasto". En torno "no hay nada que pueda oponérsele". La viñeta de papel del encabezamiento, como la lente del cortaplumas–recuerdo, como la etiqueta de la botella de agua de Evian, es un laberinto prodigioso, aunque visto desde arriba: de modo que, en vez de ocultar, pone ingenuamente ante los ojos los meandros de los senderos, las franjas de boj, los altos muros de piedra, los mástiles, el agua, unos hombrecitos minúsculos y precisos que avanzan en todas direcciones con paso igualmente inmóvil. El lenguaje sólo tiene que inclinarse sobre estas figuras mudas y tratar, mediante infinitas acumulaciones, de alcanzar la visibilidad sin lagunas.

Ésta, en verdad, no tiene que salir a luz: es algo así como la ofrenda de una apertura profunda de las cosas mismas. Ninguna agudeza necesita atravesarlas para hacerles decir su secreto: un movimiento autónomo las expande, muestra sin reticencias lo que son. E incluso un poco más: lo que se ve de ellas desborda sobre el pasado o el futuro, les confiere una vibración temporal que no cuestiona, sino que más bien espesa su hieratismo. No están ahí tan sólo en ese momento del tiempo que recorta la mirada, sino en capas profundas, consistentes, en donde yace, con todas sus posibilidades, su ser entero. Un gesto, una silueta, una expresión no revelan nada menos que una naturaleza y esa forma en donde el ser y el tiempo se estabilizan uno al otro. He aquí, por ejemplo, lo que se ve sobre la etiqueta rosada del agua mineral:

Una mujer alta,
de una frialdad prudente en el trato;
por suerte para ella, tiene una idea elevada
de sí misma y nunca se intimida.
Cree saberlo casi todo: una marisabidilla.
Los que leen poco no existen para ella.
Dictamina al hablar de literatura.
Sus cartas sin vulgaridades, sin tachaduras,
sólo florecen tras laboriosos borradores.

Nada de lo que se ve aquí está dado, y tampoco puede ser dado a la mirada: se trata de una visibilidad que se gasta en sí misma, no se ofrece a nadie y describe una fiesta interior del ser, que la ilumina desde el fondo para un espectáculo sin espectador posible. Visibilidad fuera de la mirada. Y si se accede a ella a través de una lente o una viñeta no es para señalar la presencia de un instrumento entre el ojo y lo que ve, ni para insistir en la irrealidad del espectáculo, sino para utilizar un efecto retrógrado que pone a la mirada entre paréntesis y la lleva a otra escala. Merced a este desplazamien-

to, el ojo no está ya situado en el mismo espacio que las cosas que ve: no puede dictarles su punto de vista, ni sus costumbres, ni sus límites. Debe, sin intervenir, dejar "que sean vistas" en virtud de la gracia de su ser; no hay más invisible que lo dado en su propio espacio. El fin de *La Source* subraya este efecto hasta la evidencia; la última figura de la etiqueta representa a un hombre que lee una carta; nos enteramos toda clase de cosas sobre su carácter, su egoísmo, su temor a las enfermedades, su hostilidad hacia los médicos, su afición a los medicamentos, su tendencia a enternecerse consigo mismo. De repente una mano, "espeluznante y hábil", sustrae la botella; la mirada es devuelta a su reino natural, reino de lo lejano, rodeado de lo imperceptible.

> *El americano*, *revolcándose más que nunca*, *enciende*
> *un cigarro; la pareja animada*, *allá al fondo*,
> *cuchichea sin parar cosas que no se ¡oyen*.

El espacio de la mirada "verdadera" es brumoso, confuso, en planos, profundo y, a lo lejos, cercado de negro. En el interior del círculo mágico, por el contrario, las cosas se dan en su existencia terca, autónoma, como si estuvieran dotadas de una obstinación ontológica que hace saltar las reglas más elementales de la distribución espacial. Su presencia es rocosa, total, libre de toda relación.

De aquí una esencial ausencia de medida: el tragaluz del yate y la pulsera de una dama que charla en cubierta son vistos del mismo modo; las alas del barrilete y las dos puntas, ligeramente respingadas por el viento (bastante fuerte en esa parte de la playa) que forman las extremidades de la barba de un paseante (por suerte las *Nouvelles Impressions* enseñan a no confundir objetos tan distintos en cuanto al tamaño). Se entiende la razón por la cual las cabezas de cartón atrajeron tanto a Roussel: ellas destruyen sistemáticamente las proporciones, superponen un rostro enorme a un

cuerpo que adquiere el aspecto de un insecto, hacen triunfar en el vivo color del ser un detalle imperceptible, que apenas existe. El mismo efecto se obtiene mediante el uso de sustantivos comunes para designar a las personas (el Padre Volcán, la señora Bordado, el joven Gaveta): la asimilación de las cosas y de los hombres, de lo minúsculo y de lo inmenso, de lo vivo y lo inerte en un ser neutro, a la vez desmesurado y homogéneo.

La Vue, como si se tratara de una contradicción inmediata de su título, abre un universo sin perspectiva o, mejor dicho, combina el punto de vista vertical (que permite abarcarlo todo como en un círculo) y el punto de vista horizontal (que pone al ojo a ras de tierra y sólo le permite ver el primer plano), de tal modo que todo se ve en perspectiva, pero cada cosa está, sin embargo, contemplada en el medio plano. Perspectiva a la vez frontal y de arriba, que permite, a la manera de ciertas pinturas primitivas, una ofrenda ortogonal de las cosas. No hay punto privilegiado en torno al cual se organizaría el paisaje y se alejaría luego poco a poco; pero toda una serie de pequeñas células espaciadas, de dimensiones más o menos semejantes, son puestas unas al lado de las otras, sin proporciones recíprocas (así eran, más o menos, los palcos de resurrección de *Locus Solus*). Su posición nunca se define en relación con el conjunto, sino de acuerdo con una referencia de vecindad que permite pasar de una a la otra, como se siguen los eslabones de una cadena: “a la izquierda”, “de frente, más a la izquierda”, “en el aire, más alto”, “más lejos, siempre hacia la izquierda”, “en el extremo de la playa”, “siempre cerca de ellos”, “un poco más a la izquierda, del otro lado de la arcada”: así se presenta la arena de *La Vue*, en granos discontinuos, uniformemente agrandados, iluminados con una luz igual, situados unos junto a los otros con el mismo esplendor del mediodía, polvo ya de soles. Próximas o lejanas, las escenas tienen el mismo tamaño, son vistas con la misma precisión, como si cada una tuviera el mismo

e imprescriptible derecho a ser vista. Ocurre, por supuesto, que una figura situada delante de otra la oculte (la espuma del mar desdibuja el perfil de las rocas; la cresta de una ola esquiva los tres cuartos de una barca); pero son efectos de superficie, no de profundidad; la desaparición de las formas no se debe a las leyes esenciales del espacio, sino a una especie de competencia en donde se imponen otras formas, dejando, de todos modos, a las primeras una visibilidad de derecho que termina siempre por pasar a las palabras contorneando, por un extraño poder, los obstáculos que deberían esquivarla. En *La Source* una mujer a la que no se ve bien —está escondida a medias en una silla de manos— es descrita en veinticuatro versos que nos informan: que está peinada a la manera china, que está vestida con demasiado apresuramiento, que tiene una cabeza de chorlito y manos delgadas, que se deja cortejar de buen grado, que no se aviene fácilmente a razones. Ser visto no es nunca un efecto de la mirada: es una propiedad de la naturaleza, cuya afirmación no encuentra límites. Una vez que se ha entrado en ese espacio no espacial de la lente o la etiqueta —en ese mundo ficticio, analógico de la reproducción, en el cual sólo existen vagos signos impresos sobre el papel—, el ser se impone en una serenidad pletórica; la luminosidad que lo recorre de pies a cabeza no se agota nunca. Es, fuera del tiempo, una perpetua y suave emanación.

Todo es luminoso en las descripciones de Roussel. Pero nunca hay nada en ellas que cuente el día: no hay hora ni sombra. El sol no se mueve, equidistante de todas las cosas, erigido para siempre por encima de cada una, pues la luz no es un medio en el cual se bañan las líneas y los colores, ni el elemento en que la mirada se une a ellos. Está dividida en dos reinos que no se comunican en absoluto: está la luz blanca, soberana, cuya profunda impulsión libera al ser de las cosas; y luego, en la superficie, hay resplandores bruscos, juegos fugitivos, relámpagos que van a depositarse en la

superficie de los objetos, formando un toque repentino, transitorio, pronto extinguido, que muerde un ángulo o un abultamiento, pero que deja intactas, obstinadamente allí, en su presencia anterior, a las cosas que hacen irisar, sin penetrarlas jamás. Esta luz segunda nunca está en el intervalo ni en el fondo de las cosas; surge sobre cada una como un florecimiento apresurado: "claridades raras y tenues corren sobre el agua"; ante un espejo, sobre una mesa de tocador, unas tijeras, las dos hojas ligeramente separadas una de la otra, "están cubiertas de reflejos rotos y de claridades"; en el barco, en el fondo del mar, un hombre se apoya en el empalletado, con la mano izquierda aferrada al tubo de metal blanco que rodea todo el puente; en la primera falange del anular lleva un anillo "que lanza, en la pose actual, un relámpago". Los objetos adquieren así, en este espacio fragmentado y sin medida, el aspecto de faros intermitentes: no se trata de señalar su posición, sino sencillamente, en este instante, su existencia. Como si la gran luz neutra que, del fondo de su ser, los recorre y los muestra, se crispara bruscamente, emergiera en un punto de su superficie para formar, por unos segundos, una cresta flamígera. El despliegue fundamental de lo visible es lanzado de nuevo a la superficie por el resplandor contradictorio que enceguece. En el fondo, la división hecha aquí entre el ser luminoso y el deslumbramiento de la fulguración forma un diseño familiar de las técnicas de Canterel; en realidad podrían reanimar todo el pasado y hacerlo visible en su fondo; y, sin embargo, sólo llegaba a la superficie el fulgor de un instante, tan privilegiado, tan desgarrado, que emergía como un enigma ante una mirada oscurecida.

Y, de fulgor en fulgor, el inventario prosigue; su movimiento, en realidad, es ambiguo. No se sabe bien si la mirada se desplaza o si las cosas, ellas mismas, se presentan. Hay en este espectáculo un girar equívoco (mitad inspección, mitad desfile) donde todo parece fijo, la mirada y el paisaje, y en

donde sin punto de referencia, ni propósito, ni motor, no dejan de moverse una con relación al otro. De aquí una figura extraña, a la vez rectilínea y circular. Circular, puesto que todo se ofrece a la vista, sin punto de huida, sin escamoteo posible, sin salida abierta a derecha y a izquierda, como en la pequeña lente empotrada en el medio de un cortaplumas y que encierra, a su vez, el minúsculo disco de papel sobre el cual se reproducen la curva de la playa y el lomo convexo del mar; como en la etiqueta rosada y rectangular que envuelve la panza de la botella y cuyos bordes casi se tocan, dejando apenas una delgada franja transparente del otro lado de la imagen. Y, a lo largo de estos meridianos, las cosas llegan a expandirse, formando en la superficie del lenguaje, los círculos concéntricos de su ser manifiesto: flores que no dejan de ensancharse en la parte más cercana al centro. Pero esta inagotable riqueza de lo visible tiene la propiedad (correlativa y contraria) de correrse a lo largo de una línea que no se termina; lo que es enteramente visible nunca es visto enteramente; siempre ofrece alguna otra cosa que exige aún ser mirada; nunca se llega al fin; tal vez lo esencial no ha sido visto todavía, o tal vez, más bien, no se sabe si se lo ha visto, si no tiene todavía que llegar en esa proliferación que no cesa: de modo que, en el encabezamiento del papel de cartas, entre los paseantes, los arneses, el hotel, los barcos, los *grooms* que corren, los vendedores ambulantes, ¿cómo es posible saber antes del fin que, debajo del gran chinesco del quiosco, ese grupo de hombres sentados, que practica en torno a sus instrumentos rápidos movimientos inmóviles y mudos, ha trazado, con el negativo de la música, la figura central de la imagen? Pues las cosas se presentan como en una cabalgata, en unidades que se aprietan unas contra otras, forman una línea recta virtualmente infinita, pero vuelven a unirse más allá en las dos extremidades, de modo que nunca se sabe, al mirar esas figuras (como al mirar *La Cacería* de Uccello),

si son otras o las mismas, si todavía quedan algunas o si estamos viendo las del comienzo, si empiezan o si se repiten. El tiempo está perdido en el espacio o, mejor dicho, se recobra siempre de un modo absoluto en esa figura de la derecha, imposible y profunda, que es un círculo: allí lo que no tiene fin revela ser idéntico a lo que recomienza.

Así era la fiesta de los muertos en *Locus Solus*, y la del tiempo recobrado en la playa de Ejur. Pero el retorno era discursivo y fácilmente analizable: estaba el pasado y estaba su reiniciación, estaba la escena y estaba el discurso que la repetía explicándola, estaban las palabras ocultas y las maquinarias que, subrepticiamente, volvían a lanzarlas. En *La Doublure* y en *La Vue* lo que repite está dado junto con lo que es repetido, el pasado con su presente, el secreto con las siluetas y la representación con las cosas mismas. De ahí el privilegio de esas imágenes o viñetas descritas en *La Vue*, *Le Concert* y *La Source*: son reproducciones, pero tan anónimas, tan universales, que no tienen relación con ningún modelo; no representan, sin duda, nada más que a sí mismas (se las reproduce sin que haya necesidad de que sean semejantes); su repetición es interior a ellas mismas. El lenguaje también habla espontáneamente en todas esas cosas vistas, sin que estén presentes el desdoblamiento de los textos ulteriores y la disociación del lenguaje cuya destrucción hace nacer, separados unos de otros, las máquinas o las escenas, el discurso que las describe en detalle y el que las explica. Un discurso absolutamente carente de espesor discurre sobre la superficie de las cosas, se ajusta a ellas mediante una adaptación nativa, sin esfuerzo aparente, como si la luminosidad que abre el corazón de los seres ofreciera, por añadidura, las palabras para nombrarlas:

Mi mirada penetra
en la bola de vidrio y el fondo transparente

se precisa...
Representa tina playa de arena
por el momento animado; brillante. Hay buen tiempo.

A partir de aquí se describe fácilmente lo que se ve con tanta comodidad; pero además todo se pone a hablar con una volubilidad inagotable, en el círculo claro de la visibilidad. Como si el lenguaje, cuidadosamente aplicado a la superficie de las cosas para describirlas, volviera a ser lanzado por una prolijidad interior a esas mismas cosas. El vocabulario lacónico de la descripción se hincha con el discurso de todo lo que, por lo general, no aparece. Y poco a poco ese visible insólito y hablador ocupa el emplazamiento total de la percepción y la abre para un lenguaje que la sustituye; todo se pone a hablar una lengua que es, a la vez, lo visible y su contenido invisible vuelto visible. De esas figuras, diseñadas con un trazo, se eleva un piar tan límpido como sus siluetas fijas, sus dedos inmóviles; y nunca se interrumpe esta charla en el aljibe de vidrio en donde *La Vue* la tiene encerrada, como una caracola encierra el rumor de las olas. Veamos cómo hablan los gestos mudos de este hombre

Que se adelanta entre dos mujeres bastante bonitas;
cada una, con deferencia jocosa,
le ha tomado un brazo...
Para apoyar con fuerza lo que él pretende
se esfuerza y hace todo lo posible; utiliza
la libertad breve, incierta y confusa
que tan sólo conservan sus manos y sus muñecas...
Tiene interés en que crean su versión,
sobre todo que no digan que exagera,
que trata el tema desde arriba, a la ligera,
cuando en verdad ciñe de muy cerca
la más estricta verdad; tiene éxito;
lo escuchan con oído atento; provoca

el buen humor; gracias a las escenas que evoca,
locas carcajadas sacuden los hombros.

Así, entre los dos bordes de la percepción (tres siluetas tomadas del brazo, con los cuerpos sacudidos por la risa), todo un mundo verbal se dilata y saca a plena luz lo imperceptible y la cosa simple, que parecía, en virtud de las palabras, brotar ante la mirada, se disemina ahora, al punto de desaparecer en esa profusión eme de ella emana. Es la figura inversa del procedimiento: del lenguaje desdoblado y dislocado el procedimiento hacía nacer todo un espacio de flores extrañas, metálicas y muertas, cuyo crecimiento silencioso ocultaba el latido repetitivo de las palabras. En *La Vue* y los textos emparentados, las cosas son las que se abren por el medio y que hacen nacer de su plenitud, como una superabundancia de vida, toda una proliferación del lenguaje; y las palabras, de una ribera a la otra de las cosas (de las mismas cosas), hacen aparecer un mundo cotidiano, a menudo infantil, de pensamientos, de sentimientos, de murmullos bien conocidos, del mismo modo que, en el vacío que separa una palabra de sí misma cuando se la repite, el procedimiento lanzaba la masa de sus maquinarias nunca vistas, pero ofrecidas sin misterio a la mirada.

Y, sin embargo, ese mundo del lenguaje absoluto es, en cierto sentido, profundamente silencioso. Se tiene la impresión de que todo está dicho, pero en el fondo de ese lenguaje hay algo que calla. Los rostros, los movimientos, los gestos, hasta los pensamientos, los hábitos secretos y las inclinaciones del corazón se dan como signos mudos sobre un fondo de noche.

Se oye relinchar un caballo inmóvil,
también lejos, por allá. Él sin prevenirla,
para hacerla volver completamente la empuja
con el brazo derecho, lentamente, con una presión suave,

pero, tomándola con la mano izquierda, la retiene,
siempre sin palabras, mirándola. Acaba
de detenerse ahí, sin que ella comprenda
lo que él quiere; ahora, él la lleva
con más fuerza, la hace girar a su alrededor,
dándole siempre el brazo como punto de apoyo y casi sin [saber
qué siente ella en el lado opuesto. Él, largamente, la envuelve
en su mirada, sin hablar, siempre con el mismo aspecto.
Se van. A la izquierda está el mar.

Y en ese rodeo final (que termina el carnaval de Niza) no hay nada más que la apertura primera de las palabras y las cosas, su llegada común a la luz, y esta demora, un cuerpo que gira sobre sí mismo, la intervención de todas las perspectivas; lo mismo en el otro sentido, es decir, la clausura de lo que estaba abierto, finalmente la desaparición de lo que acababa de aparecer: he aquí toda la visibilidad enigmática de lo visible y lo que hace que el lenguaje sea del mismo origen que eso de lo que habla. Pero, ¿qué lograba el procedimiento, sino precisamente eso: hablar y dejar ver en un mismo movimiento? ¿Construir como una máquina prodigiosa y mítica este nacimiento sordo? En *Comment j'ai écrit certains de mes livres* hay una frase de peso singular: "Llegué a tomar una frase cualquiera y a extraer de ella, dislocándola, imágenes, un poco como si se tratara de descubrir diseños en un *jeroglífico*". Es decir que el lenguaje es aniquilado para que estos bloques dispersos formen imágenes-palabras, imágenes portadoras de un lenguaje que hablan y ocultan a la vez, para que de éste nazca un segundo discurso. Este discurso forma un tejido en la cual la trama de lo verbal ya está cruzada por la cadena de lo visible. Este prodigioso y secreto entrecruzamiento de donde emerge todo lenguaje y toda mirada es lo que oculta el procedimiento bajo el relato de *Impressions* y *Locus Solus*. Y es el que revela

Comment j'ai écrit. En *La Vue*, *Le Concert* y *La Source* es este Parlante–Visible, fijado por un artificio anónimo sobre un pedazo de papel, antes de que nadie haya mirado o hablado.

Más precisamente esta lente, empotrada en mi portaplumas–recuerdo, es la que ofrece la redondez de un paisaje infinito. Maravilloso útil para construir las palabras que, con una esencial generosidad, deja ver: en un angosto pedazo de marfil blanco, largo y cilíndrico, terminado por arriba en una paleta con una inscripción algo desvaída, y por abajo en una chapa de metal manchada de tinta, una lente apenas más extensa que un punto brillante abre, en medio de este instrumento fabricado para trazar sobre el papel signos arbitrarios, no menos contorneados que él, un espacio de cosas simples, luminosas y pacientes. El portaplumas de *La Vue*, es éste y ningún otro el que habrá de escribir las obras del procedimiento; pues él mismo es el procedimiento, digamos más exactamente, su *jeroglífico*: una máquina que permite ver la reproducción de las cosas, incrustada en un instrumento de lenguaje.

El entrelazamiento de cosas y de palabras de donde nacen, hongos sin especie, las figuras de *Impressions* y de *Lieu Solitaire*, y que sigue estando obstinadamente oculto en estos textos, es visible ingenuamente allí donde está hecho para ser visto; hasta es designado, con una reduplicación escandalosa, en el texto que se llama, para que nadie pueda equivocarse, *La Vue*. Y se reconoce en este instrumento de palabras, en esta lente, en este paisaje indefinidamente locuaz, otro telar de paletas. Aunque aun más matinal: es el procedimiento de la aurora, en estado ingenuo y salvaje; el procedimiento sin procedimiento, tan fulgurante que es invisible. Al otro, el de mediodía, habrá que ocultarlo bien para que se lo pueda ver. Y es tal vez su desdoblamiento que echará una sombra sobre lo que carecía de velo.

Pero es posible retroceder aun más en la mañana del lenguaje y de las cosas: hasta ese primer resplandor que se percibe al principio de *La Doublure*, resplandor que, aún antes de ofrecer las cosas en su plenitud, las desdobla subrepticiamente y las desgarra desde el interior. Ese relámpago primero es el que se ve brillar un instante cuando el actor, al iniciar un parlamento, trata con una actitud solemne e irrisoria, de introducir la hoja de una espada en su vaina:

Con un gran gesto
exagerado, levantando en el aire la mano enguantada,
baja la hoja, lanzando un destello,
y después trata de envainarla, pero se agita y tiembla,
sus manos no pueden tocar
con la punta la vaina negra de cuero,
y las dos giran como si se huyeran.

Esta torpeza minúscula, este desgarrón en el gesto simple, rompe a todo lo largo el tejido de las cosas: inmediatamente el espectáculo se desprende de sí mismo, la atención de los espectadores se duplica y se desplaza a la vez: sus miradas no se apartan nunca del espectáculo que se les ofrece, pero reconocen en él ese imperceptible intersticio que lo convierte en espectáculo puro y simple: el espadachín de gala no es más que un actor, su arma un juguete; la cólera no es más que una farsa; su gesto solemne ha sido repetido mil veces y revela que es pura repetición por ese leve desencaje que lo vuelve diferente de todos los que lo han precedido. Pero este espectáculo, desdoblado por su misma naturaleza, es también doble de un modo más profundo: el mal actor es sólo un doble y, al querer adoptar el papel del gran actor a quien remplaza, manifiesta tan sólo su mediocridad de doble. En este espacio del doble abierto por el desgarrón inicial es donde el relato habrá de adquirir su dimensión.

Después del episodio del gesto torpe, se pasa al otro lado

del teatro, a los bastidores; luego al reverso de una vida de actor (el cuarto miserable, la querida equívoca: se ha enamorado de Gaspard al verlo en un papel de granuja que él es incapaz de desempeñar en la realidad; pero ella se deja mantener por unos amantes más ricos, de quienes Gaspard, una vez más, es tan sólo el doble). El episodio central se sitúa en Niza durante una tarde de carnaval, en el momento del corso de máscaras, esos dobles de cartón que Gaspard y Roberte contemplan sin mezclarse, lanzándoles una mirada desdoblante, aunque ellos mismos están desdoblados, ya que son espectadores enmascarados. Al atardecer, después del corso, recorren las calles llenas de montículos de papel picado y se niegan a participar en la fiesta, que continúa en otra parte, para quedarse solos; es el revés del carnaval; es, en la noche tranquila, la faz sombría de ese día ruidoso, cuando de repente estallan los fuegos de artificio que desdoblan las sombras, fabrican el sol en plena noche e invierten el orden de las cosas. En las últimas páginas Gaspard se ha convertido en un actor de un teatrillo ambulante de la feria de Neuilly: caricatura última de los carnavales y los teatros; entre la multitud que se apretuja, tratando de encontrar un espectáculo, y los decorados de cartón, él está allí, sobre ese cuadrilátero de tablas sin telón que es, por ahora, un escenario vacío: visible revés de una pieza que no se representa aún. Doble desdoblado, no es nada más que un silencio, una mirada, gestos retardados que se despliegan en el espacio vacío de debajo de las máscaras.

Gaspard avanza un poco sobre el estrado y ve
una silla que arrastran con las patas en el aire
a la izquierda, un poco más allá de la escalera, mala
como paja; empieza por tomarla de tina pata,
después agarra el respaldo, la coloca en el borde,
por así decirlo, muy adelante del estrado,
y el respaldo contra la balaustrada;

y allí se sienta a horcajadas sobre el respaldo,
muy chato y recto, que siente serruchante
en los brazos que ha cruzado con fuerza, y luego deja errar,
de nuevo, la mirada por el vacío.

Sentado, en un escenario desierto —ni completamente hombre ni exactamente actor— despojado de todos sus dobles, pero también desdoblado de sí mismo, Gaspard es exactamente el momento neutro que separa y une al doblador y al doblado; su existencia traza la línea negra que se desliza entre la máscara y el rostro que oculta.

Toda la descripción del corso (ocupa más de doscientas páginas) se aloja en ese minúsculo intersticio. Aparentemente, en relación con las máscaras, sólo menciona sus colores y sus formas más visibles, su poder de ilusión. Pero nunca deja de mostrar la falla leve (imperfección, desgarrón, detalle sin verosimilitud, caricatura exagerada, desgaste, yeso descascarado, peluca fuera de lugar, cola que se derrite, manga arremangada del dominó) por la cual la máscara se denuncia como máscara: doble cuyo ser está desdoblado y reducido por esto a lo que simplemente es.

Las figuras de cartón representan maravillosamente lo que quieren decir. Ese gran cilindro azul, con sus reflejos y sus sombras, podría ser el botellón de la farmacia (aquí, como en la lente, pero en sentido inverso, las desproporciones se inscriben fácilmente en el ser de las cosas); ese hombre corpulento que titubea, con su enorme cara roja, ¿quién dejará de ver que es un borracho? Pero a medida que el hombre se acerca se percibe con más nitidez, "entre los extremos muy separados del cuello" y bajo "una nuez prominente y marcada", una lucecilla negra que indica el lugar de la verdadera figura y la ventana por donde contempla el día la mirada. Del mismo modo, en el botellón de la farmacia se descubre muy pronto

Una incisión muy oscura, rectangular, que se abre
bordeando la etiqueta del medio; es el agujero
que en un comienzo no se sospecha desde lejos, por donde
el hombre encerrado y por lo tanto solo, debajo del espacio
del botellón, en el suelo, pasa la parte baja de las piernas
[y puede,
quizás para meterse entre la multitud, ver.

Es aquí, en esta apertura necesaria, donde se resume toda la naturaleza ambigua de la máscara: permite, en efecto, a quien se enmascara, ver (los otros y el mundo ya no están enmascarados para él), y ver también la impresión que produce su máscara (ésta llega a ser indirectamente visible a sus propios ojos); pero si a causa de ella los otros son vistos mediante la máscara, también a causa de ella ven que es una máscara y nada más. Este minúsculo hiato, por el cual la máscara se desvanece, es al mismo tiempo lo que la ofrece plenamente a la mirada y la funda en su ser verdadero. Desgarrón que desdobla al doble y lo restituye de inmediato a su maravillosa unidad.

Pero el lenguaje hace repercutir y eleva a la segunda potencia ese juego de abajo de la máscara; las máscaras enarbolan carteles que, por una curiosa reduplicación, denuncian lo que son, visiblemente, para todos. “Estoy resfriado”, lleva escrito encima de la cabeza un hombre cuya nariz rojiza no deja ninguna duda al espectador; entre los brazos de una madre blanca, un niño negro anuncia: “El recién nacido denunciante”. Como si la función del lenguaje fuera, al doblar lo visible, la de manifestarlo, y mostrar así que necesita, para ser visto, ser repetido por el lenguaje: solamente la palabra afinca lo visible en las cosas. Pero, ¿de dónde proviene su poder, puesto que está pintado, también él, en los cartones del carnaval? Acaso sea análogo a una máscara multiplicada por sí misma y dotada, como el desgarrón de la mirada, de una extraña capacidad: la de hacer ver la

máscara, la de desdoblarla en el momento mismo en que manifiesta su ser simple. Poco importa que revolotee por encima de las máscaras: como la lucecita de la mirada, el lenguaje es ese intersticio por el cual el ser y su doble están unidos y separados; es pariente de esa sombra oculta que hace ver a las cosas ocultando su ser. Es siempre, más o menos, un *acertijo*.

El poema ofrece varios ejemplos de este lenguaje-acertijo donde las palabras se corporizan en las cosas en una red no disociable, aunque ambigua. Se trata, por ejemplo, de una *cabeza* enorme, que abre, enorme, la boca para cantar una *Marsellesa* que no se oye (aunque lo sabemos, pues lleva un cartelito con las notas de música: "un solo sostenido" y "muchos *res*"); avanza

con aire marcial,
con nada más que una me chita de cabellos
e inmensamente calvo sin aspecto de viejo.

Lleva en el brazo tendido una bandera tricolor, donde ha escrito: "Soy calvo *(chauve*), sí, ¿y qué?"

Los que no son aficionados a los juegos del lenguaje pensarán de este "retruécano" lo que quieran. El que haya leído a Roussel no podrá dejar de considerarlo muy notable: volvemos a encontrar aquí, punto por punto, la composición de la señorita con una capucha de dientes o la de la ballena con ilota. Se trata de la misma figura de un lenguaje desdoblado, en el interior del cual viene a anidar una escena visible producida por la sola apelación de esta distancia. Pero si se piensa que aquí los dos homónimos están presentes y son perceptibles, que la figura es visiblemente anfibológica (calvicie y patrioterismo (*chauvinisme*) se yuxtaponen de modo claro), que constituye un acertijo de doble sentido, que es, finalmente, una máscara donde se entrecruzan el ser y la apariencia, el "ver" y el "ser visto", el lenguaje y

lo visible, es menester reconocer que tenemos aquí algo así como el modelo previo y minúsculo del procedimiento. Modelo enteramente visible, pues el procedimiento es tan sólo esta misma figura con una mitad oculta.

Toda la obra de Roussel, hasta *Nouvelles Impressions*, gira en torno a una experiencia singular (quiero decir que debe ponerse en singular): el vínculo del lenguaje con ese espacio inexistente que, por debajo de la superficie de las cosas, separa al interior de su faz visible y a la periferia de su nudo invisible. Es aquí, entre lo que hay de oculto en lo manifiesto y de luminoso en lo inaccesible, donde se anuda la tarea de su lenguaje. Se comprende muy bien por qué Breton, y otros después de él, percibieron en la obra de Roussel una especie de obsesión por lo oculto, por lo invisible, por lo postergado. Y no es que el lenguaje de Roussel haya querido ocultar nada: de un extremo a otro de su trayectoria él encontró su constante morada en el doble oculto de lo visible, en el doble visible de lo oculto. Lejos de constituir, como la palabra de los iniciados, una partición esencial entre lo divulgado y lo esotérico, su lenguaje muestra que lo visible y lo no visible se repiten indefinidamente, y que ese desdoblamiento de lo mismo otorga su signo al lenguaje: lo cual lo hace posible, desde el origen, entre las cosas, y lo que hace que las cosas sólo sean posibles por él.

Pero esta sombra suave que, por debajo de su superficie y de su máscara, vuelve visibles a las cosas y hace que se pueda hablar de ellas, ¿no es ya a partir del momento del nacimiento de éstas, la proximidad de la muerte, de la muerte que desdobla al mundo como se pela una fruta?

VII. LA LENTE VACÍA

En el otro extremo de la obra de Roussel, escapando a ese reino del procedimiento que *La Vue* y *La Doublure* aún no conocían, formando, más allá de Ejur y del Lugar Solitario, una playa tan enigmática como la primera y, como ella, secreta por carecer de secreto, están las *Nouvelles Impressions d'Afrique*. Roussel les consagró más tiempo que el dedicado a *Impressions* y a *Locus Solus*, más tiempo que el requerido por *La Vue* y *La Doublure*: trabajó en esta obra desde 1915 a 1928. Sin embargo Roussel invita al lector de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* a hacer el cálculo siguiente: si a los trece años y seis meses que se extienden desde el comienzo hasta la terminación de *Nouvelles Impressions* se retiran los dieciocho meses consagrados a *L'Etoile au Front* y *Poussière de Soleils*, y si a los doce años que quedan, mediante un nuevo paréntesis, se sustraen cinco veces trescientos sesenta y cinco días (absorbidos por un trabajo previo, que desapareció de la obra y quedó en los manuscritos), pues bien, "compruebo que me hicieron falta siete años para componer las *Nouvelles Impressions d'Afrique*, tal como las presenté al público". El sentido de este cálculo no parece muy claro; ¿se trata de mostrar que el trabajo fue duro? ¿O que, gracias a unas sustracciones oportunas, se puede volver a encontrar el ciclo de los siete años que fue, sin duda, el de *La Doublure* y el de *La Vue* (1897–1904), después de *Impressions* y de *Locus Solus* (1907–1914), puesto que la última obra forma, de este modo, cuando se la aligera de lo no esencial, el tercero de los septenios que dividen (naturalmente o con un propósito deliberado) la vida de Roussel? O tal vez se trata también de hacer perceptible el sistema de paréntesis en el cual esta obra —ella misma entre paréntesis— toma a las otras y es tomada a su vez:

simétrica en relación con los primeros textos, encierra a las obras que están sometidas al procedimiento en una especie de paréntesis que, a la vez, las exalta y las pone aparte. Del mismo modo, forma un gancho en torno a las dos piezas de teatro, escritas ambas durante el enorme esfuerzo de su composición, pero de acuerdo con una técnica muy diferente. En cuanto al trabajo de cinco años que había inaugurado la obra y abierto sus paréntesis, Roussel lo dejó entre signos que lo eliden y lo dejan en silencio por debajo de la obra que él desencadenó. Lo maravilloso es que este juego de paréntesis que sirve, no hay que dudarlo, de signo para las *Nouvelles Impressions*, ofrece, como resto irreductible, el número siete. Pero tomémoslo tal como se presenta y escuchemos a Roussel.

"Las *Nouvelles impressions d'Afrique* debían contener una parte descriptiva. Se trataba de unos gemelos portátiles, en donde cada tubo, de dos milímetros de ancho y hecho para aplicarse contra el ojo, encerraba una fotografía sobre vidrio: una era de los bazares de El Cairo y la otra de un barrio de Luxor.

"Describí en verso estas dos fotografías. A fin de cuentas era el comienzo exacto de mi poema *La Vue*.

"Terminado este primer trabajo, retomé la obra desde el comienzo para ajustar los versos. Pero al cabo de cierto tiempo tuve la impresión de que una vida entera no bastaría para este trabajo, y renuncié a proseguirlo. En total la cosa me había tomado cinco años."

Este texto es enigmático. Las páginas consagradas en *Comment j'ai écrit* a las obras de procedimiento son breves, pero de una brevedad luminosa que, al permitirse no decirlo todo, no deja nada en sombras: son absolutamente positivas. Éstas son negativas; indican que las *Nouvelles Impressions* no fueron construidas según el procedimiento, que no describen una visión empotrada en unos gemelos de turistas, que dejan de lado cinco años de trabajo, que costaron un esfuerzo con-

siderable... Como si Roussel no pudiera hablar más que de la sombra de esta obra, de esa parte de ella misma que hace desaparecer el fulgor de su lenguaje realmente escrito, su franja negra. Sin duda, la revelación del secreto de escritura que hizo nacer las *Impressions* y *Locus Solus* sacaba a luz lo que había quedado en sombras, pero esas sombras seguían siendo interiores al lenguaje mismo; formaban su médula nocturna, y hacerlas surgir equivalía a hacer hablar a la obra en su positividad primera. En cuanto a las *Nouvelles Impressions*, el esclarecimiento es —o parece ser— exterior, al describir la obra a partir de lo que ella excluye, al abrir, para definirla, un paréntesis que sigue sin llenar. Se diría que, en esta última página de la revelación, gracias a un juego que sorprende e inquieta, Roussel, ante nuestra mirada, colocó un anteojo con un lente gris.

Verdad es que la arquitectura de la última obra es tan evidente como la de las primeras. Fácil de captar, difícil tan sólo de explicar. Elijamos al azar un grupo de cinco alejandrinos:

A ras del Nilo, veo huir dos riberas cubiertas
De flores, de alas, de relámpagos, de suntuosas plantas verdes.
Una sola bastaría a veinte de nuestros salones,
De follajes opacos, de frutas y de rayos.

Después de estos veinte salones (todos ornamentados por el verdor de una planta única), abramos un paréntesis (poco importa por el momento el motivo y no nos apresuremos a decir que se trata de precisar, de explicar, etc.):

a veinte de nuestros salones
(Dulces salones donde, en cuanto ha girado los talones
Se hacen correr tantos rumores sobre el que se aleja)
De follajes opacos, de rayos y de frutas.

Una feliz trasposición en el último hemistiquio restituye una rima favorable*. Sobre la huella de los dos talones se abre un segundo paréntesis:

(Dulces salones donde en cuanto giran dos talones
((Divirtiéndose, ya de su cobardía,
ya de sus acerados talentos, sin que importe lo que haga o diga))
Sobre el que se aleja se hacen correr tantos rumores)
De follajes opacos, de rayos y de frutas.

Y el crecimiento continúa en el interior del texto:

(Dulces jalones donde en cuanto giran dos talones,
((Divirtiéndose, ya de su cobardía,
(((Muchos individuos, se les diga o les haga lo que friere,
Juzgando el talión de empleo poco prudente,
Devuelven salvación por ojos y sonrisa por diente)))...

De todos modos el poema terminará con el follaje opaco, los rayos y las frutas, que forman, con las alas, los relámpagos, las flores y las plantas verdes, un espectáculo (más allá del bosque concéntrico de los paréntesis) y constituyen el límite visible del poema. La densificación puede proliferar hasta el quinto grado: cinco paréntesis, que encierran un lenguaje que podríamos calificar de grado cinco, pues la frase original está en grado cero.

Pero hay formas laterales de proliferación: en el interior del paréntesis cuádruple pueden yuxtaponerse (aunque sean exteriores el uno al otro), dos brotes de envoltura quíntuple. Dos, o tres, o aun más. Del mismo modo, el grado tres puede llevar varios sistemas cuádruples, el dos varios sistemas triples, etc. Hay que añadir los guiones, esa especie de paréntesis

* En el original francés (*N. del T.*).

tímidos, apenas insinuados y horizontales, que desempeñan alternativamente, o a veces conjuntamente, una función de vínculo o de débil ruptura: cuando unen los términos análogos de una enumeración, o cuando indican un inciso discreto (que forma una especie de semigrado de desarrollo) para evocar, por ejemplo:

> ...*Un agua —ponzoña donde nada salva*
> *al microbio ladino que trae la calvicie—*
> *capaz de matar de hambre a los vendedores de pelo*.

Finalmente, hay en la parte inferior de las páginas, y como en la raíz del texto, una abundante ramificación de notas, a menudo muy largas: la cuarta parte de las *Nouvelles Impressions* sólo tiene noventa y cinco versos en el texto, pero hay ciento treinta y cuatro notas. Éstas, en alejandrinos, están hechas de tal modo que el lector, siempre que las lea escrupulosamente en el lugar indicado, encuentra una serie regular de rimas (el primer verso de la nota rima con el verso del texto al cual acaba de aplicarse, si este último no rima con el precedente; y el último verso de la nota, si queda en suspenso, rimará con el primero del texto en el lugar en donde lo retoma); ocurre asimismo que la nota interrumpe el curso de un alejandrino: entonces sus primeras palabras lo completan, y el pasaje a la nota forma tan sólo una cesura apoyada. En cuanto a la nota misma, crece según un sistema de vegetación semejante al del texto, aunque un poco menos vigoroso, puesto que nunca sobrepasa el sistema de los paréntesis triples.

Así, la nota que en la página 209 comienza altivamente con este verso:

> *Nadie deja de acariciar un sueño ambicioso*

se presenta en un pasaje del texto fortalecido ya por cuatro paréntesis y un guión (lo cual equivale al grado cuatro y medio); su crecimiento mismo forma un sistema de tres

envolturas y un guión (grado cuatro y medio, puesto que la nota es, de por sí, un grado). Se llega, pues, al corazón de este laberinto verbal, guiado por el hilo recto de los versos y las rimas, hasta el grado nueve de envolvimiento, grado supremo nunca alcanzado en ninguna otra cumbre de *Nouvelles Impressions*. En este punto culminante de las palabras, tan protegido en su reserva, tan exaltado también por la disposición piramidal de los niveles de lenguaje, a la vez en lo más profundo y en lo más alto de esta torre que se ahueca al mismo tiempo como los corredores de una mina, se formula una lección que, sin duda, es esencial escuchar después de un itinerario que ha llevado, a través de tantos umbrales, tantas aperturas y clausuras, tantos discursos fracturados, al problema de la palabra y del silencio:

De callarse a veces es rica la ocasión.

Y si no hay un grado diez en este crecimiento del lenguaje, que se despliega retrocediendo hacia su centro, es tal vez por ser la ocasión aprovechada y conservada para callarse, ocasión rica como un tesoro y, como él, inaccesible.

Sé que no faltará quien diga, contra mí: las nueve murallas que hay que franquear, las nueve formas de la prueba, los nueve años de la espera, las nueve etapas del saber, las nueve puertas con cerrojo y después abiertas, ¿adonde conducen, sino al secreto iniciático, al momento prometido y reservado de la iluminación? Pero por método y empecinamiento, me limito a las estructuras, acotando sólo que, según las reglas de la armonía (que Roussel conocía) un acorde de novena no puede subir, y presuponiendo que esta forma de la novena se puede encontrar en otras partes de la obra de Roussel, y otorga a su lenguaje no un tema, sino un número y un espacio a partir del cual habla.

Admiremos ahora otro enigma. Roussel calculó que había trabajado un promedio de quince horas en cada verso de las

Nouvelles Impressions. Esto se comprende sin dificultades, si se piensa que cada círculo nuevo que se inscribe en la maquinaria del poema exige un reajuste del conjunto, pues el sistema sólo encuentra su equilibrio una vez fijado el centro de esa vegetación circular, donde lo más reciente es también lo más interior. Este crecimiento interno no podía dejar de ser, en cada uno de sus avances, absolutamente perturbador para el lenguaje que él dilataba. La invención de cada verso era la destrucción del conjunto y una prescripción de reconstruirlo.

Nada más difícil que la reducción de esta turbulencia siempre reiniciada, cuando se la compara con el trabajo de *La Vue*, donde el lenguaje tenía la tarea de seguir fielmente la línea de las cosas y —mediante adiciones sucesivas— ceñir la meticulosidad de sus detalles. Por ardua que haya sido esta fidelidad pacientemente construida, ¿qué medida común tiene con una destrucción permanente del lenguaje por sí mismo? ¿Cuál es el más inagotable de estos dos trabajos: describir una cosa o construir un discurso en que cada palabra que surge, aniquila? Y, sin embargo, Roussel eligió la segunda tarea, sintiéndose incapaz de concluir la primera, cuyo cumplimiento —tenía esta impresión, después de haber trabajado cinco años— hubiera exigido, sin duda, "una vida entera", y más. Extraña imposibilidad de llegar nuevamente, doce años después, a lo que *La Vue*, *Le Concert*, *La Source* habían realizado sin dificultad aparente. Tanto más extraño si se piensa que dicha imposibilidad concierne menos a la descripción y a la relación, difícil en sí misma, de las palabras con las cosas, que "al ajuste de los versos". Los alejandrinos de *La Vue*, incansablemente argollados, habían mostrado, no obstante, que Roussel podía navegar fácilmente en "barcos sin importancia, mínimos", y en otros animados "de movimientos que parecían especiales, diversos", que no tenía escrúpulos en pasear hombres en quienes "el desaliento es radical, completo" (una razón para apoyar el codo sobre

el “parapeto”) y que, finalmente, de argolla en argolla, *La Vue* había tendido el más económico, el más indispensable de los lenguajes, el más “logrado” también, sobre

> *el recuerdo vivaz y latente de un verano*
> *ya lejos de mí, ya muerto, muy pronto arrebatado.*

Entonces, ¿por qué, de repente, esta apertura de una dimensión infranqueable, entre la descripción y la poesía, y tal vez simplemente entre la prosa y los versos? ¿Por qué esta ruptura de la alianza entre dos formas del lenguaje que se hallan, como a consecuencia de un derrumbe interior, separadas por el vacío de un tiempo que el tiempo de una existencia ya no logra llenar? ¿Y por qué, entre estos dos extremos, ahora irreconciliables, haber elegido la profusión descrita antes de los paréntesis y de los versos, dejando descansar en silencio, en el fondo del texto, sin que nunca aparezca, la descripción que le ha dado nacimiento?

Otra pregunta: ¿por qué este texto se llama, tan ruidosamente, *Nouvelles Impressions d'Afrique*, presentándose así como repetición de una obra con la cual parece tener pocos nexos, tantos menos si se piensa que no se ha construido como la otra, según el procedimiento? Yo no creo que las evocaciones envolventes pero fugitivas de Damiette, de Bonaparte ante las pirámides, del jardín de Rosette, ni siquiera la de la columna lamida del templo de Aboul–Maateh, basten para justificar un título que se vincula, mucho más que con África, con las incomparables proezas de Ejur–sur–le–Tez. Por lo tanto, ¿cuál es el nexo enigmático establecido entre las *Nouvelles Impressions*, las viejas (el título renueva con énfasis, pero sin explicación) y *La Vue* (que sirve de modelo a una primera redacción mantenida en secreto y cuya proximidad sólo fue revelada por el mismo Roussel)? Se tiene la sensación de que las *Nouvelles Impressions* repiten a la vez la coronación de Talou y la playa soleada del porta-

plumas de nácar blanco, aunque de un modo que sigue siendo misterioso y que ni siquiera el texto de *Comment j'ai écrit aclara* directamente. ¿Cómo podría no ser difícil de concebir esta repetición en la que un discurso debe cubrir una distancia tan grande: la que separa la construcción de máquinas de repetir secretamente las palabras (triunfando sobre el tiempo) y la descripción atenta de un mundo (invisiblemente visible) en donde el espacio se anula?

Los cuatro cantos de *Nouvelles Impressions* están rodeados, en su límite exterior, por delgados anillos de visibilidad. La puerta de la casa en donde encerraron a San Luis abre el primero, que se cierra sobre las "gastadas catedrales", "el original cromlech" y el "dolmen bajo el cual el suelo está siempre seco". Una columna de lenguas amarillentas marca el umbral del tercero. Ya se sabe entre qué orillas, qué alas, qué palmeras de salón corre el último. La corona luminosa del segundo es como la imagen del libro entero: el sombrerito negro de Bonaparte hace irrumpir, como un sol eclipsado y sombrío, rayos cuya gloria oscurece a Egipto, "sus atardeceres, su firmamento". Del mismo modo los paréntesis, abiertos desde los primeros versos, ocultan con sus discos negros el espectáculo dado en las lentes del anteojo, dejando tan sólo en el contorno del poema una franja luminosa, la que retiene la mirada para ofrecerle unos pájaros veloces, la silueta de una columna contra el cielo, un cielo que se apaga. *La Vue* fue construida sobre un modelo exactamente inverso: en el centro, una luz equitativa desplegaba las cosas sin reticencia ni sombra; alrededor —antes y después de esta ofrenda luminosa— se redondeaba un anillo de bruma: el ojo, al desechar en la sombra todo lo que no era espectáculo, se aproximaba al lente; en un principio todo era allí gris, pero, como un faro que aportara su propia luz, la mirada penetraba en la bola de vidrio y el fondo precisaba su diseño; el disco de la playa se abría como un blanco sol de arena. Al fin, tal vez,

la mano paciente había temblado: “el fulgor decrece en el fondo del vidrio y todo se vuelve más sombrío”. En *Nouvelles Impressions* es el sol el que está en el exterior y que ronda los bordes de la noche central; en *La Vue* la sombra se apartaba como una cortina para dejar que la luz naciera de su foco- Y así como la ausencia de perspectiva multiplicaba, en *La Vue*, el efecto de la luz homogénea, dibujando pequeñas células de claridad igual, el eclipse de *Nouvelles Impressions* se vuelve más oscuro, por un efecto contrario de perspectiva, extremadamente profunda y rápida: la apertura de paréntesis sucesivos ahueca hacia un punto en fuga, que parece inaccesible, el espectáculo primero, cada ruptura traslada repentinamente la mirada a un plano ulterior, a *veces* muy hundido en el espacio, hasta que la frase horizonte, alcanzada al fin (aunque nunca se está del todo seguro que lo sea) lo devuelve, mediante un número exactamente idéntico de grados, hasta el ángulo derecho del cuadro, donde se encuentra por un instante la claridad del comienzo, que había iluminado apresuradamente el tenue pórtico de la izquierda. Esta escapada del texto hacia un centro alejado se acentúa en cada uno de sus puntos por el fuerte empinamiento de las frases. En *La Vue*, éstas eran horizontales y tensas; se desplegaban por un plano exactamente paralelo al espectáculo y al movimiento del ojo que lo recorría; su rapidez sin elipse ni escorzo se proponía tan sólo unir, con la máxima economía verbal, las menos visibles de todas las figuras de lo visible; se trataba de coser, del modo más apropiado, las cosas a las palabras, en un gesto donde la presteza se une a la lentitud, el apresuramiento a una aparente pereza, el hilo recto a la línea sinuosa, un poco como el movimiento de la costurera, descrito con frases que obedecen a la misma curva que él:

Un dedal
brilla en su dedo; con la extremidad del pulgar
ella lo aparta con una leve presión

y lo levanta un poco, sólo para dejar
que el aire nuevo, más vivo, más fresco, pueda entrar.
la aguja que tiene al mismo tiempo traza
sobre la labor su sombra apreciable y fina,
con bordes atenuados y desbordantes; el hilo
muy corto, no pudiendo durar más, está en peligro
de separación súbita; para que salga
de la aguja, el mínimo impulso demasiado fuerte
bastaría; la labor se hace sobre un hermoso lino fino;
el hilo parte de un ovillo flojo que está por agotarse;
la tela se pliega, obediente y flexible,
frecuentemente manipulada...

Las frases de *Nouvelles Impressions* tienen una estructura muy diferente, al trazar con facilidad, en su sintaxis, el procedimiento de englobamiento en el cual están presas y muchas veces quebradas, de manera que forman como el minúsculo modelo del texto entero. He aquí, por ejemplo, la pregunta que no podría dejar de plantearse cuando se sorprende de no tener que golpear nunca nada más que las dos bolas de marfil blanco y común, el gesto que anima a un taco de billar (lo que Roussel llama el "procedimiento golpeador"):

Por qué orgullosa la bola
no congenia con quien de rojo se viste.

Esta cuestión envuelta muestra el cuidado con que se rodean el sentido y las cosas en el lenguaje, a la vez elíptico y metafórico, que las viste orgullosamente, como el rojo a la bola. Los objetos no son dados por lo que son y allí donde están, sino que se describen en su más extrema superficie, por un detalle lejano y anecdótico que, al designarlos con la punta del dedo, los deja en el interior de un paréntesis gris que se puede alcanzar por una actividad más o menos laberíntica, pero de donde nunca salen por sí mismos: el jabón

no ofrece su cuerpo resbaladizo (del cual Fogar, como se recordará, manifestaba con tanta destreza las cualidades primeras, las formas simples, el ser a la vez huidizo y dócil), sino en dos formas, una metonímica: “lo que, con el desengrasamiento, vuelve suave el baño”; la otra metafórica: “lo que un calentado escucha subordinado”. El negro súbdito de Talou, a quien se veía gambetear con todas sus plumas fuera, alrededor de sus incomparables prisioneros, se convierte en un “asador emplumado de humanos, propietario de un arco”. El Paraíso es un “alto, bien habitado lugar florecido que vuelve coristas a los justos”, a menos que se prefiera reconocer en él “un arco hediondo”. Así la designación de las cosas se dispersa en su periferia, librando simplemente un anillo luminoso y enigmático que gira en torno a un disco sombrío, donde se oculta el ser simple con la palabra justa. El lenguaje se ha vuelto circular, envolvente; recorre precipitadamente perímetros lejanos, pero está atraído sin cesar por un centro negro nunca dado, perpetuamente huidizo, perspectiva que se prolonga al infinito, en el hueco de las palabras, como la perspectiva de un poema entero se abría a la vez al horizonte y al centro del texto.

A partir de *La Vue*, la configuración del lenguaje gira sobre su eje: allí se trataba de un lenguaje lineal que se expandía suavemente fuera de sí mismo y traía, como un flujo regular, a las cosas ante la mirada. Aquí el lenguaje está dispuesto en círculo en el interior de sí mismo, ocultando lo que permite ver, sustrayendo a la mirada lo que quería ofrecerle, fluyendo a una velocidad vertiginosa hacia una cavidad invisible donde las cosas están fuera del alcance y donde él desaparece en su loca búsqueda. Mide la infinita distancia entre la mirada y lo que es visto. La gracia del lenguaje en *La Vue* consistía en presentar lo minúsculo, lo enredado, lo perdido, lo mal situado, lo casi imperceptible (y hasta los pensamientos más secretos) en la misma versión clara que lo visible. La desdicha del lenguaje irregular, tornadizo, elíptico

de *Nouvelles Impressions*, consiste en no poder alcanzar ni siquiera lo más visible. Y esto a pesar de la increíble velocidad que ha adquirido en el lanzamiento de las cosas: belleza que es la velocidad acelerada, sin respiro, de esa desgracia ontológica, y que hace surgir a veces, en su trayectoria, extrañas chispas, tan fulgurantes como "la flecha ignara de arriendo sublunar", erizadas como el "gallo que, pasado el otoño, patalea cuando tarda una aurora", graciosas y combadas, como ofrecidas a la obrera que "chupa su falange, una rosa que sostener" y dotadas de una luz tan fantástica que, ante su fulgor, se supondría que son "un grupo de altos pechos de altivos caballos encabritados por una horda de hipocampos sin propósito". Y todos estos fulgores apresurados se derriban en fragmentos rotos, negruzcos, enigmáticos al fin de cada canto, que tropiezan los unos contra los otros como las voces de una fuga en el momento de la aceleración:

De madre sobre la placa, ella se transforma en hermana))
el aviso rodante sobre el arte de mover el ascensor)
—raíces, troncos, copa, ramas colaterales—
el estado de sus abuelos, las desgastadas catedrales...

Al fin de esta carrera por su propio espacio (el que él horada y donde también él es llamado vertiginosamente) el lenguaje vuelve a la superficie, a la tierra firme de las cosas que puede de nuevo, como en *La Vue*, bordear según la línea corriente de las enumeraciones: los menhires, el original cromlech, Egipto, su sol, sus atardeceres, su firmamento, el opaco follaje, los rayos y los frutos. Pero esta gracia recobrada no puede durar más que un instante: es el umbral —abierto y cerrado, como se quiera— a partir del cual calla un lenguaje que sólo había hablado para intentar en vano abolir su distancia de las cosas.

En *La Vue*, *Le Concert* y *La Source*, la región de la fundación poética es un dominio donde el ser es pleno, visible y

calmo. El espectáculo que aquí se da puede ser uno de los más ilusorios que darse pueda (imagen minúscula e invisiblemente empotrada, diseño publicitario, puramente convencional, sin ningún modelo en la realidad), pero lo que abre es el reino de un ser enteramente legislado en el corazón de su aparente agitación; los movimientos son previstos antes de tiempo, liberados de él y fijados por encima de su flujo; la cresta de la ola se redondea sin estallar jamás en la fragmentación de su ruptura, un bastón vuela hacia la punta de un gesto que no recae, y el globo "bien inflado, saltarín y claro", por encima de los brazos dislocados que siempre lo lanzaron y ya nunca volverán a atraparlo, ríe como un sol de cuero. El ser móvil de la apariencia ha quedado preso en la rosa, pero esta detención, esta piedra súbitamente erigida forma un umbral desde donde el lenguaje accede al secreto del ser. De aquí el privilegio que constantemente le concede Roussel al verbo "ser", el más neutro de los verbos, pero el más próximo a la raíz común del lenguaje y de las cosas (su vínculo, tal vez; eso a partir de lo cual ellas son y se habla de ellas: su *lugar* común): "Todo *es* vacío y desierto...; después, *es* un montículo de grandes rocas..., *están* llenas de rarezas, agrupadas con un desorden sorprendente; toda esta extraña parte de la orilla *es* primitiva, virgen, desconocida y salvaje". Y gracias al poder maravilloso del verbo "ser" el lenguaje de *La Vue* se mantiene en el nivel de una epidermis descriptiva, policromada de cualidades y epítetos, pero también en una proximidad extrema del ser que, a través de él, se hace sensible.

Por el contrario, *Nouvelles Impressions* se caracteriza por una sorprendente rarificación de los verbos; aquí hay enumeraciones de cerca de veinte páginas y no se encuentra (fuera de las oraciones relativas, con su función de epítetos) ningún verbo en modo personal. Como si las cosas se sucedieran en un vacío en donde están suspendidas entre un soporte olvidado y una orilla que aún no está a la vista. A cada

instante las palabras nacen en una ausencia de ser, surgen unas contra las otras, solas, a la buena de Dios, o en parejas antitéticas, o en pares de formas análogas, o agrupadas según aproximaciones incongruentes, semejanzas ilusorias, series de la misma especie, etc. En lugar del ser, que en *La Vue* daba a cada cosa su peso ontológico, sólo encuentran ahora sistemas de oposición y analogía, de semejanza y desemejanza, en los cuales el ser se volatiliza, se convierte en telaraña y termina por desaparecer. El juego de la identidad y de la diferencia, que es también el de la repetición (repetición repetida a su vez a lo largo de las listas interminables que Roussel inserta en su poema) ha eclipsado la clara procesión del ser que recorría *La Vue*. El disco negro que enmascara invariablemente lo que habría habido que ver en los cuatro cantos de *Nouvelles Impressions*, y no autoriza en el borde de cada palabra nada más que una angosta cinta luminosa, es semejante, sin duda, a una sombría máquina que sirve para engendrar la repetición y horadar así un vacío que traga el ser, en el que las palabras se precipitan persiguiendo a las cosas, y en donde el lenguaje indefinidamente se hunde hacia esa ausencia central.

Y tal vez sea ésta la razón por la cual no era ya posible rehacer *La Vue*: el hecho de poner en versos horizontales y paralelos una descripción de las cosas que habían perdido su morada inmóvil en el ser, había quedado excluido: el lenguaje huía desde el interior. De esta huida y contra esta huida había que hablar, lanzar los versos a ese vacío, no hacia las cosas (ahora perdidas con el ser), sino a la búsqueda del lenguaje y para volverlo a erigir, para formar contra esta grieta una barrera, a la vez umbral cerrado y nueva apertura. De aquí ese gigantesco esfuerzo, el último realizado por Roussel, para alinear en alejandrinos un lenguaje que una cavidad central chupaba sin respiro hacia ese vacío y torcía desde el interior. Si Roussel pasó doce años de su vida escribiendo cincuenta y nueve páginas (dos veces menos que

La Vue y tanto como *Le Concert*), no es que haya sido necesario todo este tiempo al infatigable versificador que él era para redistribuir sus rimas con cada nuevo paréntesis, sino que era menester, a cada instante, recrear su lenguaje poético, llamado a deslizarse en el interior de sí mismo por ese vacío, cuya presencia nos recuerda el fracaso de una “Nouvelle Vue” (revelado por Roussel). Si al posar su ojo sobre un anteojo colgante, Roussel no logró ver que las cosas se disponían espontáneamente a lo largo de sus alejandrinos, si la lente estaba empañada, es porque se había producido una falla ontológica, que las repeticiones de *Nouvelles Impressions* enmascaran y exaltan a la vez.

Pues es aquí precisamente que las *Nouvelles Impressions* (*Nuevas*) repiten a las *Impressions* viejas.

Los prisioneros de Talou buscaban liberarse mediante la fabricación de un mundo desdoblado en fieles imitaciones y al mismo tiempo fantástico por los medios utilizados para lograr la exactitud de la copia. Cada uno de los grandes cuadros de la escena de *Los Incomparables* era una manera suntuosa de “volver a lo mismo” y escapar así a ese reino lúdico, arbitrario y cruel donde el rey de Ejur mantenía a sus víctimas en la esclavitud. Apresadas en las frases–contornos, encontramos en *Nouvelles Impressions* zonas inmóviles o, mejor dicho, zonas en donde el único movimiento consiste en buscar hasta la saciedad el pasaje de lo mismo a lo mismo. Y así como las víctimas blancas de Talou eran devueltas a la libertad y a la vida por sus maravillosas representaciones de lo idéntico, las largas melopeas de lo Mismo, en las *Nouvelles Impressions*, se resuelven con un retorno a la singularidad de las cosas visibles y vivas. Las enumeraciones funcionan aquí como las maquinarias y las escenificaciones en los otros textos, pero según otra figura: la de una enumeración vertiginosa que se acumula sin fin para

llegar a un resultado que ya estaba dado en el punto de partida, pero que parece retroceder con cada repetición.

Los paréntesis del texto crean, en efecto, vastos terrenos por los que desfilan cabalgatas heteróclitas de individuos u objetos que tienen entre si cierto elemento común que cada uno manifiesta a su vez: 45 ejemplos de cosas (o de personas) que se achican: 54 preguntas a las cuales es difícil contestar; 7 signos que no engañan cuando se quiere conocer a una persona, su carácter, su raza, sus enfermedades o su estado civil. Esas zonas de analogía (que Jean Ferry llama precisamente series) forman la mayor parte del texto: apenas unas veinte del segundo canto escapan, esbozando sólo unas rápidas escaleras para llegar a ellas. A primera vista, la elección de estas playas, en donde desembarca a la buena de Dios todo un bazar heteróclito, es, en sí misma, bastante desconcertante: ¿por qué, a propósito de la casa de San Luis en Damiette, enumerar, en más de 54 preguntas sin respuesta, 22 objetos que resulta tan inútil presentar como lo es dar un abrigo a un habitante de Niza, y 13 atributos que a los vanidosos les gusta ostentar en sus fotografías (como al pseudoviajero un sobretodo de esquimal)? De hecho, a pesar de la ruptura de los paréntesis y la fuga perpetua de las ideas —sin duda a través de ellos y gracias a ellos— las *Nouvelles Impressions* están construidas con la coherencia pomposa y evidente de un tratado didáctico. Un tratado de la identidad.

I) El primer canto comienza, en el umbral de una puerta, con la evocación de las cosas pasadas que vuelven a ser presentes, apenas separadas de sí mismas por la pared divisoria del ayer; su identidad se desdobla y a la vez se reencuentra en el tiempo: son testigos los grandes nombres de la historia. Canto de la identidad próxima a sí misma, pero que sólo afirma su simplicidad inminente como perdida ya en la lejanía del ser.

a) *Primera zona* (54 ejemplos): hasta las cosas más inmediatas, ¿podemos estar seguros de que son esto o aquello, útiles o nocivas, verdaderas o falsas? ¿Puede llegar a saber "Horace, cuando se queda solo, a qué velocidad debe huir"? ¿Será capaz de adivinar el joven autor "hasta cuándo tendrá que pagar la publicación de sus escritos"? (Roussel, en efecto, nunca lo supo.) Identidad enturbiada, equivalencia de lo contradictorio, secreto del futuro y del presente mismo (¿acaso sabe el borracho "si las botellas de Clicquot valsan o no"?).

b) *Segunda zona* (23 ejemplos, en notas): inversamente, hay cosas de naturaleza diferente que se unen en una casi identidad, donde se repiten y se anulan, aun cuando parecen ser contradictorias. ¿Se da cuando "para su suma él prepara, en lo oscuro, unos ruleros"? ¿"Cuando un conferenciante preludia, para quien lo escucha, un narcótico"? Negación recíproca de las cosas que, por debajo de sus diferencias, se repiten.

c) *Tercera zona* (13 ejemplos): cuando se hace representar, el hombre procura afirmar su identidad con signos que no engañan, con la esperanza de que, por lo menos ésta, la suya, no habrá de escapársele: la millonada posa ante el fotógrafo con su cabujón, el jockey seco (pues no ha corrido) "bajo su casa amplia, de lunares grandes y espaciados". Y, al proceder así, unos y otros sólo revelan su irrisoria identidad: una suficiencia vacía, una mentira.

A propósito de los nombres que conserva la historia y de las actitudes que se han hecho célebres para la posteridad, pasemos a Bonaparte, a su sombrero, a los cuarenta siglos de las pirámides. Veamos:

II) El segundo canto. Es el del cambio: modificaciones y permanencia de las formas, movilidad en el tiempo, choque de elementos contradictorios; pero a lo largo de tanta diversidad, las cosas, oscuramente, se mantienen.

a) *Primera zona* (5 ejemplos): ¿cuántos objetos diferentes pueden reproducir la imagen de una cruz, con significaciones diversas?

b) *Segunda zona* (40 ejemplos): ¿cuántas cosas cambian de proporciones y disminuyen de tamaño mientras siguen idénticas (desde “el espárrago descartado tras un mordisco”, hasta “sus puntas de pie ya hechas, la bailarina con oropeles”)?

c) *Tercera zona* (206 ejemplos): entre objetos de tamaño diferente (un pararrayos y una aguja, un huevo frito y el cráneo de un clérigo tonsurado y enfermo de ictericia), existen semejanzas de forma que pueden engañar a una mirada embrujada. Jean Ferry explicó admirablemente esta inmensa serie, a menudo muy enigmática.

d) *Cuarta zona* (28 ejemplos): cuántas contradicciones en la vida de una misma persona o en el destino de una misma cosa (gloria que Colón confirió a un “inconspicuo” huevo).

e) *Quinta zona* (28 ejemplos): el solo pensamiento de ciertas cosas es contradictorio en sí mismo (la idea, por ejemplo, de que “nadie supo como Onán dar precedencia absoluta a la ley del toma y daca”).

f) *Sexta zona* (2 ejemplos): algunos triunfos están arruinados desde dentro por un origen que los contradice.

De esas contradicciones encontramos muchos ejemplos en las conductas y en las creencias humanas. Esto nos lleva, naturalmente, al pie de la supersticiosa columna del

III) Canto tercero, “quien, lamido hasta que la lengua sangra, cura de la ictericia”. Este canto, como ya lo indica su título, está consagrado al parentesco de las cosas:

a) *Primera zona* (9 ejemplos): las cosas que se compensan (la cuerda floja y el columpio).

b) *Segunda zona* (8 ejemplos): las cosas que se favorecen

(la mano en el chaleco del Emperador y el pensamiento en su cerebro).

c) *Tercera zona* (6 ejemplos): las cosas hechas unas para las otras, como el pastor para su rebaño, la gomina para el bigote.

d) *Cuarta zona* (9 ejemplos, en notas): una cosa indica otra, como el cliente de las vinerías se traiciona "por la claridad de su fuerte chorro horizontal".

e) *Quinta zona* (6 ejemplos): lo verdadero ligado con lo falso (un autor puede publicar unas "Impresiones sobre África" "sin haber ido más allá de Asnières", lo cual no es, como sabemos, el caso de Roussel).

f) *Sexta zona* (6 ejemplos, en notas): sin embargo, hay cosas que son únicas y no presentan analogía. Testimonio: "el oro que tuvo cierto carnero como sistema piloso".

g) *Séptima zona* (4 ejemplos). También es restrictiva en relación con las cinco primeras; pues, del mismo modo que la belladona no es útil cuando se tiene un ojo de vidrio, hay cosas que resulta completamente inútil asociar.

Así se presentan las cosas, únicas o dobles, a veces ligadas y a veces solitarias, que encuentran su identidad y su esencia a veces en sí mismas y a veces fuera de sí mismas. Separadas y semejantes a sí mismas, como las dos riberas del Nilo, en el Canto IV los jardines de Rosette, que una barca lenta recorta en su simétrica unidad, fruta abierta. Aquí las cosas se ofrecen únicas y semejantes a sí mismas, diferentes sin cesar, pero tan próximas de las dos riberas del río que parecen, por encima del espejo de agua, como el reflejo unas de otras. Pero, ¿qué es esta barca que liga a estas figuras inmóviles y mudas con su propio movimiento, y separa en silencio los dos bordes de lo idéntico? ¿Qué es, sino el lenguaje? Las tres primeras partes cantan el choque y la alianza

de las cosas, la cuarta el engaño y la división de las palabras, las estrellas extrañas que ellas trazan, al formar unidades ficticias pero insuperables. ¿Y cómo se hubiera podido encontrar lo idéntico, puesto que lo encasillan con palabras que se burlan de él, y proponen otra identidad, la única, tal vez, a la cual tengamos acceso? Es el canto de las constelaciones del lenguaje. (Propongo una hipótesis: no me aparto de la idea, tal vez sin razón, de que estos jardines de Rosette son los mismos donde se encontró, en otros tiempos, la piedra jeroglífica que llevaba un único discurso repetido en tres idiomas; el río por el que se interna la barca de Roussel es el antídoto de este bloque sólido; sobre la piedra, tres palabras querían decir lo mismo; en el flujo del lenguaje, Roussel hace chisporrotear palabras que, por sí solas, tienen muchas significaciones.)

a) *Primera zona* (6 ejemplos), *habituarse a*: esquilada, la oveja se acostumbra al frío; el loro se habitúa a la cadena, sobre su percha.

b) *Segunda zona* (15 ejemplos), *extinguirse*: ardores, fiebres, deseos, se extinguen como fuegos (incluso el que tiene el cobarde en su trasero).

c) *Tercera zona* (3 ejemplos en notas), *progresar*: progreso de los cañones en relación con "las torpes catapultas"; de las locomotoras respecto de los caballos (desacuerdo de los gorriones).

d) *Cuarta zona* (8 ejemplos en notas), *hacerse esperar*: el futuro esposo, cuando se es doncella y sin dote, la profunda salpicadura de barro del guijarro en el fondo de la cisterna.

e) *Quinta zona* (8 ejemplos en notas), *tener una meta*: serie confusa, no lineal, enredada. Lo seguro es que "meretriz aspira a carroza", y el clerizonte a amatista (aunque, a decir verdad, la ostra, en su labor, no tiene como meta la pechera del elegante).

En este párrafo consagrado a las "metas" el lenguaje de Roussel alcanza su grado máximo de envolvimiento y, en su noveno paréntesis, no desaprovecha la ocasión de hablar del silencio: como si éste fuera la meta de todo el discurso, el minúsculo punto negro al que se tiende en medio de tantos anillos multicolores y concéntricos, como si hubieran sido necesarias tantas duras caparazones para proteger y finalmente ofrecer, con ese tierno nudo de silencio, la "rica ocasión" de callarse.

f) *Sexta zona* (20 ejemplos en notas): lista de palabras que tienen dos sentidos, como *pâté* "llanto de pluma incongruente" o "timbal de traíala para estómagos robustos", *champignon* "comer suciamente" o "soporte elegante".

Es inútil insistir en la extrema importancia de esta enumeración. Ella nos lleva, sin demoras, a las primeras páginas de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* y a la revelación del procedimiento. Es decir que conduce secretamente a las primeras *Impressions*, de las que nos dan, sin decirlo, la clave. Hay que observar que ninguno de los ejemplos dados en este pasaje está citado en el texto póstumo (salvo "blanco", cuyos dos sentidos, varias veces utilizados por Roussel, se enuncian: "cubo chirriante de tiza" y "civilizado"); pero se reconoce fácilmente en qué textos las palabras mencionadas aquí jugaron con su sentido desdoblado; *clavo* y *bastón* en dos relatos de juventud; *arrepentir* en *Nanon*; *rayo* tal vez sirvió para fulminar a Djizmé; *revolución* hizo girar toda una nidada de gatitos presos en los tentáculos de una medusa histérica (gatitos en revolución); la *comitiva* (de pajes) organizó el desfile de Talou; el *jabón* sirvió para la prueba de destreza de Fogar; el *eco* hizo cantar en coro a toda la huesuda familia de Stéphane Alcott, como esos "ecos" que se pueden leer en los pasquines dedicados a la "extorsión".

No es posible engañarse: el procedimiento ya estaba revelado cuando se produjo la revelación póstuma. Una larga marcha a través de tantas identidades y diferencias llevó a

esta forma, suprema para Roussel, en la cual la identidad de las cosas está definitivamente perdida en la ambigüedad del lenguaje; pero esa forma, cuando se la trata mediante la repetición concertada de las palabras, tiene el privilegio de hacer surgir todo un mundo de cosas nunca vistas, imposibles, *únicas*. Las *Nouvelles Impressions* son el nacimiento repetido de las antiguas, la suma teórica y didáctica de las cosas y de las palabras que conducen necesariamente a la creación de esa obra de antaño. *Nouvelles Impressions* porque, más jóvenes que las primeras, nos cuentan su nacimiento.

g) La última zona, finalmente, junto a las dos precedentes, ¿no es completamente inútil? Se trata de siete animales a quienes sus méritos no enorgullecen: el macho cabrío no está orgulloso de convertirse en una bota de vino. Y esto porque los animales no se parecen ni a las palabras que se acaban de citar, ni a los hombres vanidosos de quienes se ocupaba el primer canto, cuando se abre bajo el lenguaje, el océano de la identidad perdida. En el fondo, esta última zona, no es totalmente accesoria: en el momento en que el discurso nos llevaba al supremo desconcierto y al supremo recurso, se presenta, al pie de la página, ese magro, tranquilizador consuelo (o vértigo) de las conciencias puras, adormecidas y animales que conservan, sin presunción, su identidad paradisíaca, como conservan la suya, mucho tiempo después de que nosotros las hayamos atravesado, hendido con nuestra barca y nuestro lenguaje, las orillas idénticas, el follaje opaco, los rayos y los frutos.

Tal es la coherencia demostrativa de este tratado: la identidad buscada —desde que la memoria, en el umbral de una puerta, hizo vibrar el presente en una serie de imágenes que son otras y las mismas— en las cosas, en las formas, en los animales y los hombres, perseguida en las semejanzas, a través de la mesura y la desmesura, buscada en todos los niveles de los seres, sin preocuparse por la dignidad, la jerarquía o la naturaleza, manifestada en figuras compuestas, perdida en

otras más simples, naciendo por todos lados y huyendo en todos los sentidos. Es una cosmología de lo Mismo. Gigantesca arca de Noé (todavía más acogedora) que no recibe las parejas para que se multiplique la especie, sino que apareja las cosas más extrañas del mundo para que nazca de ellas, por último, la figura de su descanso, el monstruo único, intangible de la identidad. Génesis al revés que busca sobreponerse a la dispersión de los seres. Sus interminables enumeraciones forman algo así como dinastías horizontales, en seguida desautorizadas, en donde las conjunciones más inesperadas tratan vanamente de instaurar el reino de lo Mismo. Y por un efecto de ironía objetiva, la sola repetición de estas tentativas desarmadas es lo que hace nacer la forma vacía, nunca atribuible a una cosa precisa, de lo idéntico. Como si el lenguaje solo, en su posibilidad fundamental de repetir y ser repetido, pudiera dar lo que el ser retira y sólo pudiera darlo mediante una persecución desbocada, que va sin descanso *del uno al otro*. Lo que veía *La Vue* (las cosas en su inmovilidad de estatuas) ya no es más que pasaje meteórico, salto invisible y nunca detenido, laguna de ser entre esto y aquello. Y ese lenguaje mismo, al cual se confía el último canto, cuando dice una cosa podría igualmente y con las mismas palabras decir otra, gracias a lo cual, por una última ironía, él, que es el lugar y la posibilidad de la repetición, al repetirse, no sigue siendo idéntico a sí mismo. ¿En dónde, ahora, hallar el tesoro de la identidad, si no es en la modestia muda de los animales, o en el más allá del noveno grado del lenguaje, en el silencio? A menos que se utilice sistemáticamente, para lograr un lenguaje maravillosamente único, la posibilidad de decir dos cosas con las mismas palabras. Estas son las tres posibilidades que abre, en su último canto, el lenguaje de *Nouvelles Impressions*.

Las *Nouvelles Impressions* son una especie de diccionario consagrado a la rima de las cosas: tesoro de todas las que se

podrían reunir, según las reglas de una versificación ontológica, para escribir la poesía de su ser. Se trata nuevamente aquí, como en los relatos de juventud, de una exploración de ese espacio vacío e inmóvil en donde las palabras resbalan sobre las cosas. Pero en los cuentos con frases repetidas, la ambigüedad de las palabras disminuía metódicamente para que apareciera, en estado puro y como lugar de nacimiento de lo imaginario, la dimensión "tropológica"; ésta se revela ahora bullente de cosas y de palabras que se llaman, se chocan, se superponen, se escapan, se confunden o se exorcisan. Como si la lente vacía cuando se quería mostrar el hermoso orden visible de las cosas y de su lenguaje, se hubiera vuelto infinitamente fértil de todas esas formas grises, invisibles, huidizas en donde las palabras maniobran sin descanso entre el sentido y la imagen. Y las *Nouvelles Impressions* se equiparan así con los tratados clásicos de gramática y retórica: forman como una inmensa antología de las figuras tropológicas del lenguaje: "Toda vez que haya una diferencia en el nexo natural que da lugar al significado prestado, se puede decir que la expresión fundada en ese nexo pertenece a un tropo particular". Tal es la definición que, en otros tiempos, Dumarsais daba de un tropo; también es la definición de todas las figuras que desfilan a lo largo de las interminables series de Roussel.

Y ese "tratado de la identidad perdida" puede leerse como un tratado de todas las maravillosas torsiones del lenguaje: reserva de antifrases (canto I, serie a), de pleonasmos (I, b), de antonomasias (I, c), de alegorías (II, a), de litotes (II, b), de hipérboles (II, c), de metonimias (todo el canto III), de catacresis y de metáforas en el canto IV, Sólo daré como prueba la nota del canto IV donde se enumeran las palabras de doble sentido, tan importantes para la génesis de toda la obra:

> Relámpago *dice*: *fuego del cielo escoltado de estruendo*
> *o*: *reflejo que un cortaplumas hace brotar de su hoja*.

Y he aquí lo que podemos leer en el capítulo dedicado a los homógrafos de *Les Vers homonymes* de Fréville: *

— Dé (dado) *que sale del cubilete me enriquece o me arruina*
Dé (dedal) *de coser le sienta al meñique de Aline*
— Jalousie (celos) *es un vicio, ay, de los más vergonzosos*
Jalousie (celosía) *en un balcón frustra a los curiosos.*
— Oeillet (ojal) *agujerito redondo que sirve para poner una cinta.*
Oeillet (clavel) *redondea junto con la rosa mi ramo*
— Vers (versos) *encantadores de Virgilio, que pintan la naturaleza.*
Vers (gusanos) *que roéis, ay, todo os sirve de alimento.*

Todos estos ejemplos se encuentran en Roussel; observo incluso que el pisón volante de *Locus Solus* ya está presente en Fréville, con los dos sentidos de “demoiselle” (señorita y pisón), al que se añade el de libélula (de aquí, tal vez, las alas giratorias de que está provisto el instrumento para pavimentar de Martial Canterel):

— Demoiselle (libélula), *se dice de un insecto con cuatro alas;*
Demoiselle (señorita), *elegante, con ricos encajes;*
Demoiselle (pisón), *instrumento para pavimentar las calles.*

Importa poco que Roussel haya tenido o no entre sus manos el libro de Fréville o cualquier otro análogo. Lo esencial es que a través de este innegable parentesco de forma, *Nouvelles Impressions* se nos muestra como lo que es: el recorrido incansable del dominio común del lenguaje y del ser, el inventario del juego mediante el cual las cosas y las palabras

* Fréville: *Les Vers homonymes suivis des homographes* (Paris, 1804).

se designan y se desencuentran, se traicionan y se enmascaran. En este sentido *Nouvelles Impressions* se comunica con todas las otras obras de Roussel: define el espacio de lenguaje en el que todas están colocadas. Al mismo tiempo se opone profundamente a cada uno de los otros textos de Roussel: éstos hacían nacer, en el intersticio minúsculo de un lenguaje idéntico, relatos, descripciones, proezas, máquinas, puestas en escena, rigurosamente únicas, destinadas a repetir las cosas, o a repetirse, o también a repetir la muerte; mecanismos maravillosos y minuciosos envolvían hasta hacer parecer naturales, los encuentros más sorprendentes; era el espectáculo feérico de las bodas ceremoniosas donde las palabras entre ellas, las cosas entre ellas, pero también las palabras y las cosas, contraían una alianza destinada a infinitas repeticiones. Las *Nouvelles Impressions*, que buscan una identidad imposible, generan minúsculos poemas donde las palabras se chocan y se apartan, cargadas de electricidad opuesta; en un verso o en dos, recorren una distancia infranqueable entre las cosas, establecen de una a otra el contacto de un relámpago que las arroja al extremo de la distancia. De este modo surgen y titilan un momento extrañas figuras, poemas instantáneos donde se anula o se reconstituye, en un movimiento de un segundo, la distancia de las cosas, su hiato intercalar.

Poemas de las imposibles confusiones:

— *Algún caimán intruso cerca de un parasol fijo*
para un lagarto contra una seta.
— *Cuando sobre ellos, sin borrasca,*
empezó a nevar huevos rojos amasados
para fresas que se azucaran.
— *Para una pestaña,*
curva, evadida de un ojo dulce, un asta negra
de gamuza.

— *Un tubo de agua para un hombro de inmortal*
por el que trepa un cabello largo.

Poemas de encuentros sin lugar:

La bola acuática y desnuda
de un dentario, aterrador rincón
— *Una araña ociosa que explora una red barredera.*
— *La odalisca a quien arrojaron el extractor de jugos.*
— *Un cigarro reducido al estado de pucho,*
el disco del sol en el cielo de Neptuno.
— *Prometeo encadenado en el Cáucaso,*
el gato mimado y después cocinado de la comadre Michel
— *Dedos desnudos de colegial,*
una viga con decorados fúnebres.

Poemas de la estricta economía gramatical, que imitan un azar desenfrenado:

Cuando nace la tormenta a quien dominado la contempla
y la oye a menos que la luz ponga alas al sonido.

Y en este choque sin descanso de las palabras, hay a veces imágenes extrañas, de repente perfectas, como ésta del destino:

El mal que fulmina en plena dicha a los trompos

o esta otra, del desfiladero:

Un cavernario arco enrojecido por el poniente
con una estalactita única.

Toda esta poesía infinitesimal libra, en estado bruto, el material con el que antes se construyeron meticulosamente

las maquinarias de Ejur o del Lugar Solitario; sin la arquitectura de los largos discursos mecánicos, las piedras y los fulgores están aquí dispersos, surgen directamente de la mina, caos de cosas y de palabras por donde comienza todo lenguaje. Las maravillas minerales que las obras de Roussel dejaban dormir en el fondo de sus discursos están aquí, ahora visibles, desplegadas en la superficie, tesoro restituido del lenguaje incoativo. El vacío descubierto entre máscara y rostro, entre apariencia y realidad, hasta en el espesor ambiguo de las palabras, ese vacío que había que cubrir con tantas figuras fantásticas y meticulosas, se revela como un hervidero de riquezas en mostacilla: las que nacen, un breve instante, sobre el fondo nocturno, en el "clinamen" azaroso de las palabras y las cosas. Aquí en esas flexiones imperceptibles, en esos choques minúsculos, el lenguaje encuentra su espacio tropológico (es decir, de *vuelta* y de *giro*), la poesía su recurso y la imaginación su éter. La última imagen con que Roussel ilustró *Nouvelles Impressions* representa, en un espacio negro, un cielo estrellado.

Aún dos palabras. La fiesta de Ejur era, como el texto mismo lo dice, "la función de gala de Los Incomparables" (incomparables, efectivamente, eran los prisioneros y sus amigos negros, puesto que eran únicos por su capacidad de restituir exactamente, y por todos los medios, la identidad sin falla de las cosas). Ahora bien, ¿qué son las *Nouvelles Impressions* sino también una fiesta de Los Incomparables, la ligera alegría danzante de un lenguaje que salta de una a otra cosa, los arroja frente contra frente, hace brotar en todas partes, de su incompatibilidad, cortocircuitos, petardos y chispas? Incomparables, chispeantes, innombrables, dispersas en el vacío del lenguaje que las aproxima y las mantiene separadas, tales son las fiestas que surcan el cielo de las *Nouvelles Impressions*.

Las dos obras de teatro, *L'Etoile au Front* y *Poussière de*

Soleils, que fueron escritas durante la difícil composición de *Nouvelles Impressions*, abren como un paréntesis en donde volvemos a encontrar la forma misma de esta última obra, aunque estén sometidas, además, al procedimiento. *L'Etoile au Front* está construida como una serie de analogías: enumeración de objetos modestos, cuyo ilustre nacimiento los opone a las glorias maculadas que se evocan en una nota del canto III: frente a ésta, que es breve, la obra parece una playa indefinidamente extendida. *Poussière de Soleils* está construida como los peldaños de una escalera que bajan hasta el pozo del tesoro, especies de paréntesis que se ensamblan unos en los otros (tres veces nueve, si he contado bien). ¿Es posible decir que la cadena de *Poussière de Soleils* conduce a un secreto idéntico al que se revela en la zona antepenúltima del poema, es decir, al Procedimiento? Tal vez; en todo caso, lo que ella encasillaría con sus triples paréntesis elevados al cubo no sería la maravilla de un saber prohibido, sino la forma visible de su propio lenguaje.

VIII. EL SOL ENCERRADO

—Un pobre enfermo —decía Janet.

—Frase de corto alcance y que proviene de un psicólogo.

—No tendría ninguna importancia, en realidad, si Roussel no se hubiera metido él mismo en la cosa.

—Entró en ella indirectamente, al recordar su enfermedad y los cuidados de Janet, en una actitud de indiferencia atenta tan sólo a la historia: cita *De l'Angoisse a l'Extase** como un documento lejano y anecdótico. El relato en primera persona de la revelación póstuma es tan frío ya como esa tercera persona que asoma en el proyecto del libro y acaso también en la dureza del lenguaje...

—El "yo" que habla en *Comment j'ai écrit certains de mes livres* tiene una lejanía desmesurada, ya en el centro mismo de las frases que pronuncia, y que lo sitúa tan lejos como un "él". Acaso más lejos: en una región donde ellos se confunden, donde el desenmascaramiento de sí ilumina a ese tercero que siempre ha estado hablando y sigue siendo el mismo.

—Esto se debe a que ya está actuando la soberanía de la muerte. Decidido a desaparecer, Roussel fija la caparazón vacía en que su existencia habrá de aparecer ante los otros. Janet, las crisis, la enfermedad, no tienen más importancia que el triunfo, el fracaso, las representaciones ruidosas, la estima de los jugadores de ajedrez, el brillo de la familia. Éstos son los ajustes superficiales, el exterior de la máquina, no el preciso mecanismo de relojería que la hace latir secretamente.

—Creo, por el contrario, que Roussel se muestra en esa tercera persona, que ya petrifica su discurso: traza en dirección a la muerte un corredor simétrico del que inventó Can-

* *De la angustia al éxtasis.*

terel para abrir en el cadáver un retorno a la vida. Avanza, con su propio paso, hacia ese *otro*, hacia ese *mismo* que será él del otro lado del vidrio superable. Y, como la resurrectina, el frío del lenguaje fija las figuras que habrán de renacer indefinidamente, contándonos ese pasaje de la vida a la muerte por donde pasa lo esencial. Y la obra cuyo nacimiento nos transmite solemnemente alude a este parentesco con la locura y el sufrimiento que deben ser (como tantas veces en las anécdotas de *L'Etoile au Front*) el estigma de legitimidad.

—¿Cómo habría podido Roussel abrir su obra a esa perspectiva ruinosa, en el momento en que procuraba que ésta le diera "cierta difusión póstuma"? ¿Por qué marcar, hacer peligrar a un lenguaje protegido durante tanto tiempo y que quiere conservar para siempre la muerte a la que se expone? ¿Por qué, en el momento de la manifestación, este brusco esguince hacia el delirio de veracidad? Si hay una relación, en este discurso último, entre la locura y la muerte, sin duda es para dar a entender que, de todos modos y como Roussel mismo lo hizo en el gesto de Palermo, hay que liberar a la obra del hombre que la escribió.

—Por el contrario, en la economía de la revelación el lugar cedido a la locura es central. Observe cómo se desarrolla el texto: se empieza con el esclarecimiento del procedimiento, y después viene el relato autobiográfico. Entre ambos, Roussel instaló tres paréntesis: el primero obra sobre la enfermedad, el segundo sobre la grandeza de Julio Verne, y el tercero indica el papel soberano de la imaginación en la obra. Y los paréntesis en Roussel tienen —por su propiedad de estar abiertos y cerrados a la vez— un parentesco esencial con el umbral. Lo que se dice dentro de ellos no es adyacente, sino decisivo.

—Y ese triple umbral, ¿qué señala aquí? ¿Algo que no sea la rigurosa autonomía del lenguaje? Ausencia de relación con el mundo exterior ("nunca utilicé nada de mis viajes

para mis libros”), espacio vacío que las palabras y sus máquinas atraviesan a una velocidad vertiginosa (Julio Verne “se elevó a las cimas más altas que puede alcanzar el verbo humano”), máscara de locura bajo la cual se mostraba esta gran laguna luminosa.

—Roussel nunca habla de su crisis en el sentido de una “locura manifiesta”. Tampoco se desentiende. Más bien muestra que encontró en ella, por lo menos durante un tiempo, su morada: “Por unos cuantos meses experimenté una sensación de gloria de una extraordinaria intensidad”. Experiencia interior de un sol, del cual era él el centro, y en el centro del cual estaba. Es su crisis, y Roussel no descifra en ella la incomprensión de los otros: habla de ella como de un foco luminoso, del cual está ahora separado irremisiblemente. Ese globo, sin duda es el que percibía en la obra de Julio Verne y que volvía irrisorios a todos los soles reales. Y lo suspendió por encima de la revelación póstuma.

—Justamente, la experiencia solar de los veinte años no fue sentida desde adentro como locura. En esto se opone al episodio que la siguió, provocado por el fracaso de *La Doublure*; fue entonces “un golpe de una violencia terrible”, que trajo en consecuencia “una atroz enfermedad nerviosa”. Sólo en relación con este episodio se emplea la palabra enfermedad. También subrayo un hecho: a propósito de Martial, Janet se refiere a un sujeto que tiene “cuarenta y cinco años” (es la época en que se redactan las *Nouvelles Impressions*). Pero de este episodio Roussel no habla jamás: cita solamente las páginas de Janet que se refieren al estado de gloria de Martial, no las que evocan los fenómenos más recientes (probablemente patológicos a los ojos mismos de Roussel). Tan sólo el sol primero, en su ingenuidad, hace cuerpo con la obra.

—Es difícil aceptar estas discriminaciones. Las cosas forman un tejido sin costuras. En la época en que redactaba su primer libro, Roussel experimentó una sensación de gloria

universal. No un deseo exasperado de celebridad, sino su comprobación física: “Lo que escribía estaba rodeado de rayos. Cada línea era repetida en millares de ejemplares y yo escribía con millares de lapiceras flamígeras”. Cuando el libro aparece, todos estos soles desdoblados se apagan; las irradiaciones volubles son absorbidas por la tinta negra, y alrededor de Roussel, este lenguaje que irradiaba desde el fondo de sus menores sílabas, como un agua maravillosa, se disuelve en un mundo sin mirada: “Cuando el joven, presa de gran emoción, salió a la calle y se dio cuenta de que no se daban vuelta para mirarlo, el sentimiento de gloria y de luminosidad se apagó bruscamente”. Es la noche de la melancolía; y, sin embargo, esta luz continuará brillando cercana y alejada (como en el corazón de una oscuridad que suprime las distancias y las vuelve infranqueables), deslumbradora e imperceptible, de acuerdo con un equívoco en que anidarán todas las obras; también aquí surgirá la misma decisión de morir para unirse nuevamente, de un solo salto, con el punto maravilloso, corazón de la noche y centro de la luz. Todo el lenguaje de Roussel permanece en este espacio vano y obstinado que ofrece la claridad, pero en la lejanía, que la deja ver, aunque extrañamente cerrada sobre sí misma, aletargada en medio de su sustancia porosa, que la deja estallar a una distancia de noche que ella no atraviesa: “Nunca pude volver a sentir esta sensación de sol moral; la busco y la buscaré siempre... Soy Tannhauser con nostalgias del Venusberg”. Nada en este movimiento puede dejarse de lado.

—Que ese movimiento (o una de sus curvas) haya coincidido con una enfermedad, es una cosa. Que el lenguaje de Roussel haya intentado siempre abolir la distancia que lo separa de un sol de origen, es otra.

—No quiero tratar nuevamente ahora una cuestión incansablemente repetida. Pero trato de saber *si* no hay aquí, sólidamente soterrada, una experiencia donde Sol y Lenguaje...

Esa experiencia, suponiendo que sea accesible, ¿desde dónde podría hablarse de ella, sino tal vez desde ese suelo impuro ya, donde la enfermedad y la obra se consideran como equivalentes? Al hablar con un vocabulario mixto plagado de cualidades o temas inciertos que se apoyan a veces en los síntomas y a veces en el estilo, a veces en los sufrimientos y a veces en el lenguaje, se llega sin demasiadas dificultades a componer cierta figura que equivale tanto a la obra como a la neurosis. Por ejemplo, los temas de la apertura–clausura, del contacto y del no–contacto, del secreto, de la muerte temida, invocada y preservada, de la semejanza y de la imperceptible diferencia, del retorno a lo idéntico, de las palabras repetidas, y muchas otras que pertenecen al vocabulario de las obsesiones, trazan en la obra una especie de nervadura patológica. Es fácil reconocer el mismo diseño en el ceremonial que Roussel había impuesto a cada día de su vida: sólo usaba sus cuellos postizos una mañana, tres veces las corbatas, quince días los tiradores; solía ayunar para que la digestión no turbara su serenidad; no quería oír hablar ni de la muerte ni de cosas que asustaban, por temor a que las palabras le contagiaran sus males... Su vida, decía Janet, está construida como sus libros. Pero si tantas semejanzas saltan a la vista es porque, para percibirlas, se han aislado formas mixtas (ritos, temas, imágenes, obsesiones) que, al no pertenecer completamente al orden del lenguaje ni al orden del comportamiento, pueden circular del uno al otro. No es difícil, entonces, mostrar que la obra y la enfermedad están entrelazadas, son incomprensibles la una sin la otra. Los más sutiles dicen que la obra "abre el problema de la enfermedad", o también que "abre la enfermedad como problema". La triquiñuela se da en el punto de partida: se había empezado por adoptar un dudoso sistema de analogías.

—Sin embargo, hay identidades formales que se ofrecen con una evidencia casi perceptible. ¿Por qué negarse a ver la misma figura en las células de cadáveres que Canterel

había construido en el centro de su jardín solitario, y en el pequeño tragaluz vidriado que Roussel hizo abrir en el ataúd de su madre, para contemplar desde el otro lado del tiempo, esa vida fría, ofrecida sin esperanza a una imposible resurrectina? La obsesión, en la obra, por las máscaras, los disfraces, los dobles y los desdoblamientos, ¿no es posible, acaso, comunicarla también con el talento de imitador que Roussel había manifestado muy temprano, y al cual atribuía una importancia algo irónica? "No conocí realmente la sensación del éxito hasta que empecé a cantar acompañándome al piano, sobre todo con las numerosas imitaciones que hacía de actores o de diversos personajes. Por lo menos aquí, el éxito fue enorme y unánime." Como si el único sol —el que había hecho cuerpo antaño con el lenguaje— sólo pudiera ser recuperado en la partición de sí mismo, en la repetición de otro, en ese tenue espacio entre la máscara y el rostro donde nace justamente el lenguaje de *La Doublure*, cuando el sol aún estaba allí. Y tal vez todas las maravillosas imitaciones que ofrecen los prisioneros de Talou respondan al encarnizamiento de Roussel: "Trabajaba siete años cada una de sus imitaciones, preparándolas cuando estaba solo, repitiendo las frases en voz alta para captar la entonación, copiando los gestos hasta lograr una semejanza perfecta". En esta trasformación ascética en otro, ¿no volvemos a encontrar también el incesante ir y venir de la muerte en el interior de las células de *Locus Solus*? Roussel, sin duda, se hacía el muerto para imitar esa vida diferente que vivían los otros; inversamente, al remplazar a los otros en sí mismo, les imponía la rigidez del cadáver: gesto suicida, y exterminador de la imitación, que recuerda hasta qué punto la muerte está presente en la obra mediante el juego de los desdoblamientos y las repeticiones del lenguaje.

—Pero en todo esto, entre esos textos y esas conductas ¿hay algo que no sean semejanzas? ¿De dónde provienen esas formas? ¿En qué terreno surgen? ¿En qué lugar estamos

nosotros para percibirlas (a éstas y no a otras), con la seguridad de no engañarnos? Una huella, enterrada en un lenguaje literario, ahí, en un gesto, ¿qué significación puede tener cuando, por definición, la obra no tiene el mismo sentido que la frase cotidiana?

—Ninguna, en efecto. No hay un sistema común a la existencia y al lenguaje; por la simple razón de que es el lenguaje, y sólo el lenguaje, el que forma el sistema de la existencia. Es él, junto con el espacio por él trazado, lo que constituye el lugar de las formas. Veamos un ejemplo: Roussel, como sabemos, si bien mostraba a la muerte dentro de un paréntesis vidriado, ocultaba el secreto del nacimiento en el corazón de un laberinto. Escuchemos ahora lo que decía a Janet: "Que se practiquen actos prohibidos en gabinetes particulares, sabiendo que están prohibidos, que la gente se exponga a castigos, o por lo menos al desprecio de las personas respetables, es perfecto. Pero que se vean desnudeces, que se obtengan placeres sexuales mediante la simple contemplación de un espectáculo público, sin peligro de castigo, con la aprobación de los padres y con pretensiones de castidad, esto es inadmisible. Todo lo que concierne al amor debe ser algo prohibido, poco accesible". Entre estas ideas y los nacimientos secretamente esplendorosos de *L'Etoile au Front* parece insinuarse un parentesco. Estoy de acuerdo en que no hay que tomarlo tal como se presenta a primera vista. Pero en el fondo de la obra o, mejor dicho, en el fondo de la experiencia del lenguaje tal como la hizo Roussel, vemos abrirse un espacio en el cual el Nacimiento está cercenado, desgarrón único e ilegítimo, pero también repetición que siempre se anticipa a sí misma; en relación con la muerte, el nacimiento está en una posición especular; antes de la vida proporciona un fracaso que hay que repetir, aunque secreto, durante largo tiempo; es el laberinto del tiempo replegado sobre sí mismo, y su fulgor invisible no brilla para nadie en ese corazón negro. Pues el nacimiento está a la vez fuera

del lenguaje y en el extremo del lenguaje. Las palabras se elevan lentamente hacia él; pero ¿podrán acaso alcanzarlo jamás, ellas, que son siempre repetición, a él, que es siempre comienzo? Y cuando creen haberlo alcanzado ¿qué traen a esa zona vacía, fuera de lo que se ofrece a la repetición, es decir, la vida reiterada en la muerte? Excluido de la posibilidad fundamental del lenguaje, el nacimiento debe estarlo también de los signos cotidianos.

—Entonces, ¿no es el tema de una sexualidad, cuidadosamente encerrada en un ritual, lo que está en el origen de todos esos laberintos del nacimiento, tan frecuentes en la obra?

—Más bien es la relación de un lenguaje que dobla y es desdoblado con la mañana en su puro origen. El nacimiento es un lugar inaccesible porque la repetición del lenguaje busca siempre un camino de retorno hacia él. Este "enlaberintamiento" del origen no es un efecto visible de la enfermedad (mecanismo de defensa contra la sexualidad) sino la expresión velada de un saber esotérico (ocultar la manera en que los cuerpos pueden nacer unos de otros); es una experiencia radical del lenguaje, que anuncia que él no es nunca contemporáneo de su sol de origen.

—¿Qué entiende usted por esa experiencia? ¿Las sensaciones patológicas de Roussel o el nudo de su obra? ¿O los dos a la vez, en una misma palabra dudosa?

—Una tercera cosa, sin duda. ¿Acaso el lenguaje no es, entre la locura y la obra, algo así como el lugar vacío y lleno, invisible e inevitable, de su mutua exclusión? En la primera obra de Roussel el lenguaje se ofrece como un sol: presenta las cosas a la mirada y como si estuvieran al alcance de la mano, pero con una visibilidad tan fulgurante que esconde lo que tiene que mostrar, separa con una delgada capa de noche la apariencia y la verdad, la máscara y el rostro; el lenguaje, como el sol, es ese fulgor que corta, despega la superficie de cartón, y anuncia que lo que dice es ese doble,

ese puro y simple doble... Crueldad de ese lenguaje solar que, en lugar de ser la esfera perfecta de un mundo iluminado, hiende las cosas para instalar en ellas la noche. En ese lenguaje es donde *La Doublure* encuentra su espacio. Pero en esa época la sensación patológica es la de un globo interior, maravillosamente luminoso y que trata de expandirse por el mundo; es menester conservarlo en su volumen primero para que sus rayos no vayan a perderse en el fondo de la China: Roussel se encerraba en un cuarto con las cortinas prolijamente bajas. El lenguaje traza la línea de separación entre dos figuras contrarias: aquí el sol retenido corre el riesgo de perderse en la noche exterior, allá el sol libre suscita, bajo cada superficie, un laguito de noche móvil e inquietante. Estos dos perfiles opuestos hacen nacer, como de una misma necesidad, la figura siguiente: la del sol encerrado. Encerrado para que no se pierda; encerrado para que no desdoble más las cosas, para que las presente sobre el fondo de su propia luminosidad: es el sol–lenguaje que tiene prisionero la lente de *La Vue*, englobando en su acuario circular a hombres, palabras, cosas, rostros, diálogos, pensamientos, gestos, todos ofrecidos sin reticencias ni secreto; es también, en la apertura practicada en el interior de una frase única y desdoblada, el microcosmos tranquilo de las historias circulares. Pero este período, en la obra, del sol domesticado, “puesto en conserva”, abierto a voluntad y visible hasta en su centro para una mirada soberana que lo atraviesa, es para la enfermedad el período de la melancolía, del sol perdido, de la persecución. Con *Impressions d’Afrique* el sol del lenguaje se soterra en el secreto, pero en el corazón de esa noche en que se mantiene llega a ser maravillosamente fecundo, hace surgir por encima de sí mismo, a la luz del jardín de fiesta, máquinas y cadáveres autómatas, intenciones inauditas y cuidadosas imitaciones; mientras tanto la vida le promete una especie de inminente más allá. De este modo, la obra y

la enfermedad giran en torno de su incompatibilidad, que las une.

—Sólo le queda ver, en esta exclusión, un mecanismo de compensación (la obra encargada de resolver, en lo imaginario, los problemas planteados en y por la enfermedad), y aquí volvemos a Janet, después a otros, menores.

—A menos que no veamos aquí la incompatibilidad esencial, el hueco central que nada podrá llenar nunca. Es también a este vacío que Artaud quería acercarse, en su obra, a pesar de que siempre era apartado: apartado por ese vacío de su obra, pero también de él por su obra; y continuamente lanzaba, hacia esa ruina medular, su lenguaje, horadando una obra que es ausencia de obra. Y ese vacío es para Roussel, paradójicamente, el sol: un sol que está allí, pero que no puede ser alcanzado; que brilla pero cuyos rayos son recogidos, en su totalidad, en su esfera; que deslumbra pero que, al mismo tiempo, puede ser atravesado por la mirada. Desde el fondo de ese sol se levantan las palabras, pero esas palabras lo cubren y lo ocultan; es único y es doble, dos veces doble, dado que es su propio espejo y su reverso nocturno.

—Pero, ¿qué puede ser ese hueco solar, como no sea la negación de la locura por la obra? ¿Y de la obra por la locura? ¿Acaso su mutua exclusión no es, y de una manera mucho más radical, el juego que usted admite en el interior de una experiencia única?

—Ese hueco solar no es la condición psicológica de la obra (idea que carece de sentido) ni un tema que le sea común con la enfermedad. Es el espacio del lenguaje de Roussel, el vacío desde el cual habla, la ausencia por la cual la obra y la locura comunican y se excluyen. Y ese vacío no lo entiendo en absoluto como una metáfora: se trata de la deficiencia de las palabras, que son menos numerosas que las cosas que ellas designan, y que deben a esta economía el querer decir algo. Si el lenguaje fuera tan rico como el ser, no sería más

que el doble inútil y mudo de las cosas: no existiría y, sin embargo, sin nombres para nombrarlas, las cosas quedarían en la noche. Esta laguna iluminadora del lenguaje fue experimentada por Roussel hasta la angustia, hasta la obsesión, si se quiere. En todo caso, hacían falta formas muy singulares de experiencias (muy "desviadas", es decir desconcertantes) para iluminar ese hecho lingüístico desnudo: el lenguaje sólo habla a partir de una carencia que le es esencial. Y el "juego" —en los dos sentidos del término— de esta carencia, se lo siente en el hecho (límite y principio a la vez) de que la misma palabra puede decir dos cosas diferentes, y que la misma frase repetida puede tener otro sentido. De aquí deriva todo el vacío proliferante del lenguaje, su posibilidad de decir las cosas —todas las cosas—, de empujarlas a su ser luminoso, de producir bajo el sol su verdad muda, de "desenmascararlas"; pero de aquí se desprende también su poder de engendrar por la simple repetición de sí mismo, cosas nunca dichas, ni oídas, ni vistas. Miseria y fiesta de lo Significante, angustia ante el exceso y la carencia de signos. El sol de Roussel, que siempre está allí, y siempre está "en falta", que amenaza con agotarse hacia afuera, pero que también brilla en el horizonte, es la carencia constitutiva del lenguaje, es la pobreza, la irreductible distancia de donde mana indefinidamente la luz; y por esto, en esta distancia esencial en que el lenguaje está llamado fatalmente a repetirse y las cosas a cruzarse absurdamente, la muerte hace escuchar la eterna promesa de que el lenguaje ya no se repetirá más, pero que podrá infinitamente repetir lo que ya no es.

—Veo que usted reduce toda la obra a la unidad de una "angustia" ante el lenguaje, a una figura tímidamente psicológica...

—Yo diría más bien a una "inquietud" del mismo lenguaje. La "sinrazón" de Roussel, sus irrisorios juegos de palabras, su aplicación de obseso, sus absurdas invenciones, co-

munican sin duda con la razón de nuestro mundo. Tal vez un día lleguemos a entender una cosa importante: la literatura del absurdo, de la cual estamos finalmente, y desde hace poco, liberados, fue considerada erróneamente como la toma de conciencia, lúcida y mitológica a la vez, de nuestra condición; pero no era nada más que el aspecto ciego y negativo de una experiencia que aflora en nuestros días, enseñándonos que lo que falla no es el "sentido", sino los signos, que sin embargo sólo significan por esa carencia. En el juego embrollado de la existencia y de la historia, descubrimos simplemente la ley general del Juego de los Signos, en la cual se percibe nuestra historia razonable. Vemos las cosas porque las palabras son deficientes; la luz de su ser es el cráter inflamado donde naufraga el lenguaje. Las cosas, las palabras, la mirada y la muerte, el sol y el lenguaje, forman una figura única, apretada, coherente, lo que nosotros mismos somos. Roussel definió, en cierto modo, su geometría. Abrió al lenguaje literario un extraño espacio, al que podría calificarse de lingüístico si no fuera su imagen invertida, su utilización soñadora, encantada y mítica. Si se separa la obra de Roussel de este espacio (que es el nuestro) sólo se podrán reconocer en él las maravillas azarosas de lo absurdo o las fiorituras barrocas de un lenguaje esotérico que querría decir "otra cosa". Si se lo remplaza, por el contrario, Roussel aparece tal como él mismo se definió: como el inventor de un lenguaje que sólo se dice a sí mismo, de un lenguaje absolutamente simple en su ser redoblado, de un lenguaje del lenguaje, que encierra su propio sol en su flaqueza soberana y central. Es a Michel Leiris a quien debemos no haber perdido esta invención, puesto que la transmitió dos veces, en el recuerdo que conservó de Roussel y en esa *Règle du Jeu*, tan profundamente emparentada con *Impressions* y *Locus Solus*. Aunque sin duda era menester, también, que por todas partes se anunciara, en nuestra cultura, una experiencia que, anterior a todo lenguaje, se inquietara y se ani-

mará, se sofocara y revivificara, por la maravillosa carencia de los Signos. Es la angustia del significante lo que convierte el sufrimiento de Roussel en el esclarecimiento solitario de lo que hay de más cercano en nuestro propio lenguaje. Que convierte a la enfermedad de este hombre en nuestro problema. Y que nos permite hablar de él a partir de su propio lenguaje.

—De modo que usted se considera justificado por haber, a lo largo de tantas páginas...